سعود الفرج – الكويت

متى تعود يا أبي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان حسن فؤاد

يعد الفنان الراحل حسن فؤاد، من أوائل الفنانين الذين أضافوا إلى الصحافة العربية بعدها الفن الجمالي. فبعد أن كانت صفحات الجريدة أو المجلة مجرد مساحات جرداء خالية إلا من حروف الطباعة، تحولت هذه الصفحات إلى لوحات تشكيلية من تقسيمات جمالية بين الأعمدة والحروف والعناوين والرسوم. ولم يكن حسن فؤاد فناناً تشكيليا فحسب، ولكنه كان متعدد المواهب مارس الادب وكتابة السيناريوهات السينمائية ورأس المركز القومي للسينما التسجيلية، وأعد البرامج التلفزيونية وغيرها من النشاطات الفنية التي عهدته واحداً من مثقفي مصر والوطن العربي الذين أثروا في مجتمعهم كما أثر مجتمعهم في إبداعهم.

محمود علوان - مصر

كان نسيجا فنيا متفردا

حسن فؤاد.. الفن للناس وبالناس

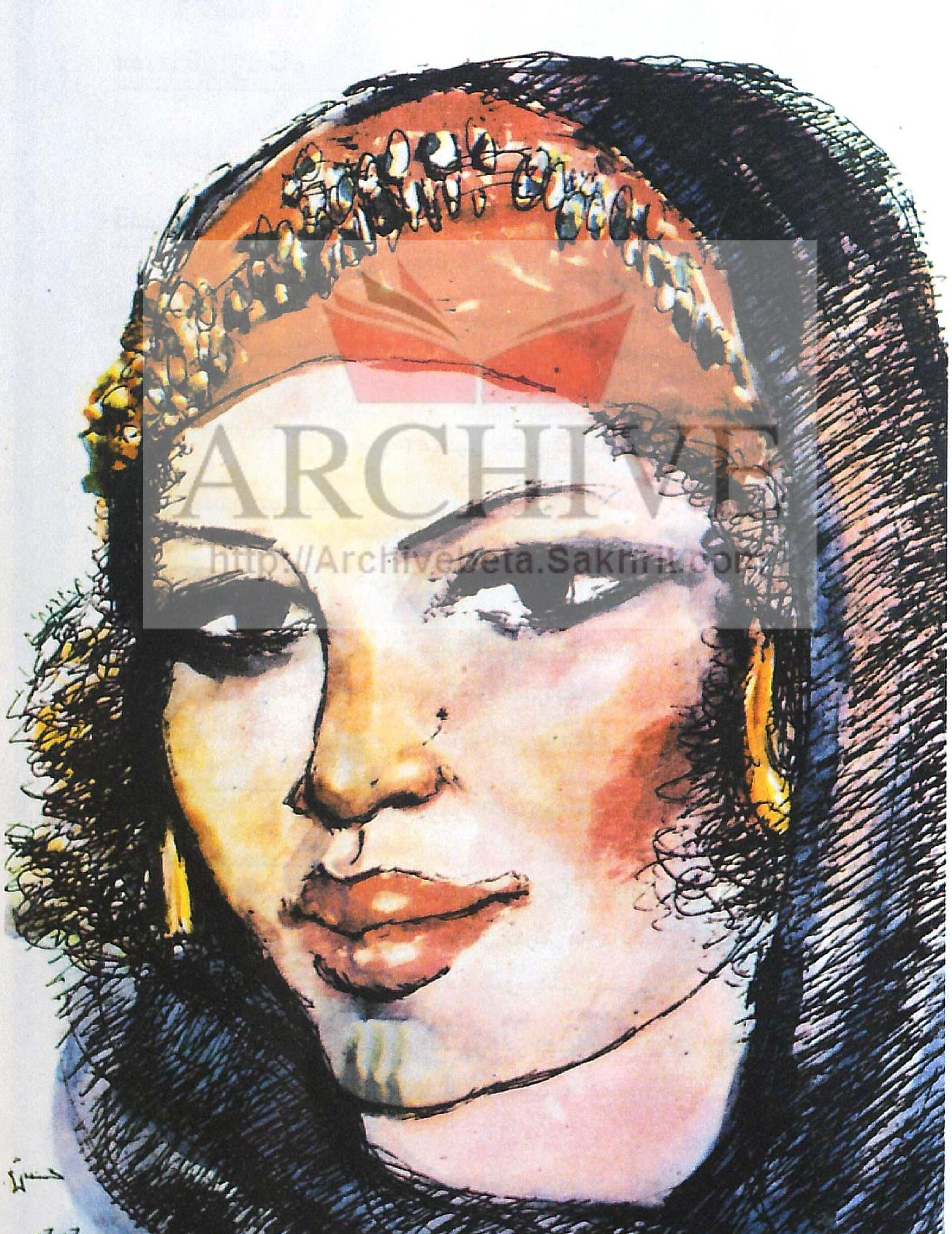
حسن فؤاد مثال للفنان العبقري الذي سلك في الحياة مسلكا عجيبا- من وجهة نظر البعض- فهو لم يجعل الفن الذي متهنه معبوده، فأغلق على نفسه الباب ليمارس عبادته كيفما شاء، كما يفعل معظم الفنانين، وانما فعل العكس، فتح الباب وانطلق إلى الناس في حب وود واشفاق، وجعل من إسعادهم هدفه الأول في الحياة، أما الفن فهو ركنه الهادئ الذي يستريح فيه قليلا ليعاود الانطلاق مرة أخرى إلى الناس، كان حسن فؤاد نسيج وحده، قصة حسن فؤاد مع الفن والحيلة تؤكد ذلك.

ولد الفنان حسن فؤاد في ٢٦ يناير ١٩٢٦ بحي شبرا بالقاهرة، وكان والده يعمل مدرسا ثم مفتشا بوزارة المعارف (التعليم الآن) وتنقل معه في مختلف العواصم المصرية.

وبعد أن حصل حسن فؤاد على شهادة التوجيهية (الثانوية العامة)، التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا (كلية الفنون الآن)، وتتلمذ على يد أساتذة قسم التصوير مثل أحمد صبري ويوسف كامل، وحسين بيكار، في حين ربطته علاقة خاصة بأستاذ الزخرفة في الكلية الفنان عبدالسلام الشريف (الذي سيصبح فيما بعد رائده ودليله إلى عالم الصحافة والكتاب).

بدأ حسن فؤاد الرسم والتصوير الزيتي في سن مبكرة حتى قبل انتظامه في الدراسة بمدرسة الفنون، (انظر الصورة الذاتية للفنان رسمها سنة ١٩٤٤ عندما كان عمره ١٨ عاما)... وتظهر الصورة أن حسن فؤاد كان مشروعا كبيرا لمصور متمكن، ومكتمل النضج، كما تدل على دراية عميقة بأسرار صنعة الفن.

وفي مدرسة الفنون ظهر عشق حسن فؤاد للصحافة عندما أصدر هو ومجموعة من أقرانه (مجلة الفنون) تحت إشراف الأستاذ عبدالسلام الشريف. وكان واضحا من هذه التجربة المبكرة أن حسن فؤاد اختار لنفسه من البداية طريقا فنيا صعبا وغير مطروق.


من رسوم راوية الشمندورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي سنة ١٩٤٨ تخرج حسن فؤاد في كلية الفنون، ولأنه أدرك مبكرا أن الصحافة ستكون بيته وأسرته وميدان إبداعه بالريشة والقلم، فقد عمل فور تخرجه في جريدة النداء، وخلال هذا العام أيضا شارك مع عبدالسلام الشريف في إخراج مجلة «الشهر»، وقام بالإخراج الصحافي لجريدتي «صوت الأمة» و«النداء»، وشارك مع زملائه من الكتاب والفنانين في إصدار مجلات ثقافية عديدة منها: «البشير» و«الملايين» و«الجماهير» و«الكاتب».

وقد جذبت هذه الصحافة المطبوعة التي شارك فيها حسن فؤاد أنظار القراء، وأحدثت وعيا بدور التشكيل في الإخراج الصحافي، فبعد أن كانت صفحات الجريدة أو المجلة مجرد مساحات جرداء خالية إلا من حروف الطباعة، تحولت هذه الصفحات إلى لوحات تشكيلية من تقسيمات جمالية بين الأعمدة والحروف والعناوين والرسوم، لقد كانت فكرته الجوهرية «أن الشكل يحدده الموضوع ولا ينفصل عنه».

بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، يعود حسن فؤاد من رحلة إلى أوروبا ليشارك في إصدار أول مجلة تنطق باسم الثورة، وهي مجلة التحرير، ويحكي الأستاذ أحمد حمروش عن ذكريات هذه الفترة قائلا: «عندما سمعنا خبر ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كان حسن فؤاد أكثر الناس ابتهاجا، وبعد شهر واحد تقريبا كنا نجتمع في دار الهلال لنصدر أول مجلة تحمل فكر الثورة، واستقر الراي على أن تحمل المجلة اسم «التحرير» وكان الفنان حسن فؤاد قد تولى مسؤولية الاخراج، وبعد أيام طويلة من العمل المتواصل وفي يوم ١٧ سبتمبر ١٩٥٢ صدر العدد الأول الذي طبع منه مائة ألف نسخة، وهو رقم مذهل بمقاييس تلك الفترة».

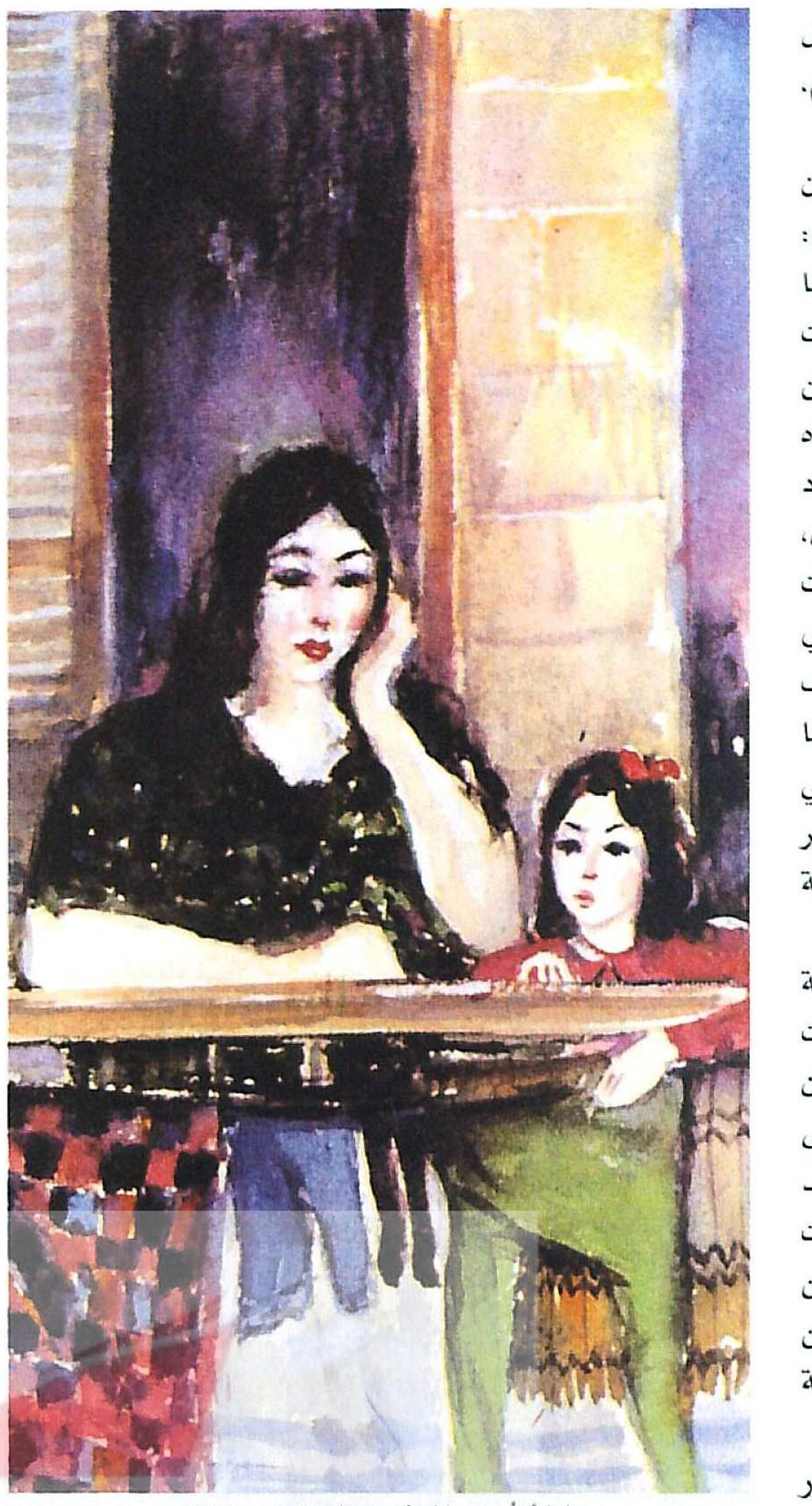
كان ظهور مجلة «التحرير» في تلك الفترة المبكرة من عمر الثورة تعبيرا عن العهد الجديد الذي أسقط الملك والباشوات وضرب الاقطاع، أما المفاجأة فكانت على غلاف العدد (المطبوع بطريقة الروتوغرافور)، والذي استبدل فيه حسن فؤاد بالصورة المألوفة للغانية

الشقراء صورة تبين جمعا من عمال التراحيل الفقراء، حفاة الأقدام، يرتدون أسمالا بالية!

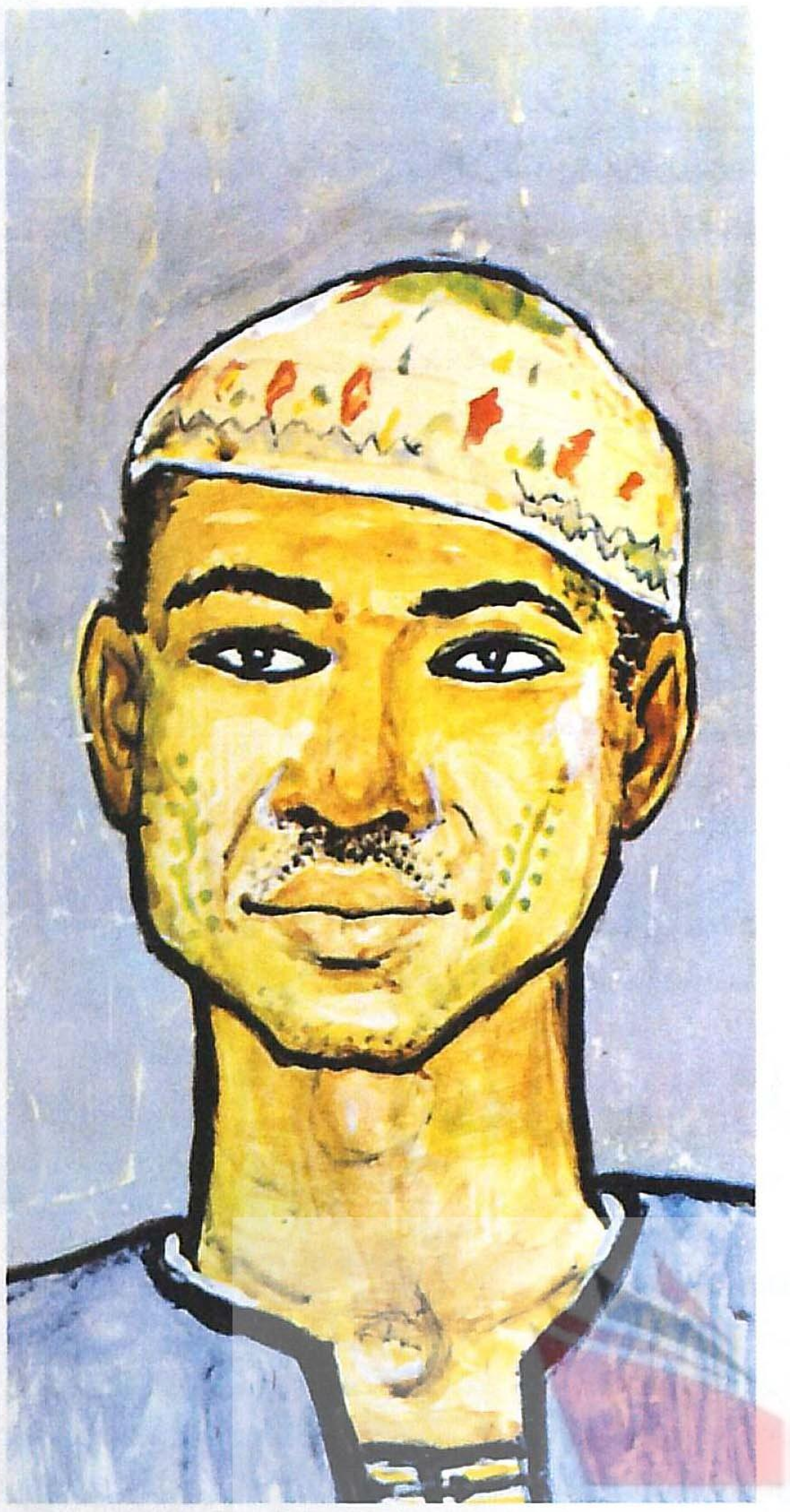
وفي سنة ١٩٥٣ ظهرت مفاجأتان في حياة حسن فؤاد الفنية، الأولى: هي رسومه لرواية الأرض التي كتبها عبدالرحمن الشرقاوي ونشرت مسلسلة على الصفحة الأخيرة من جريدة «المصري». لقد بينت هذه الرسوم مدى عمق ريشة حسن فؤاد والعبقرية التي امتلكها هذا الفنان، الذي جسد على الورق شخصيات الرواية مثل وصيفة وعبدالهادي والشيخ حسونة والشيخ يوسف وخضرة، وأصبحت وجوها يعرفها القراء كما يعرفون الوجوه التي تعيش في أي قرية حقيقية، ويذكر الفنان عبدالسميع حكاية طريفة عن رسوم رواية الأرض فيقول:

«أذكر أنني أعجبت بشخصية وصيفة بطلة رواية الأرض وقررت أن أرسم لها صورة زيتية، وحين فرغت منها اكتشفت أنني تأثرت إلى حد بعيد برسم حسن فؤاد لها، وقد أعدت الصورة مرات عدة، وكنت أكتشف في كل مرة تأثري بحسن فؤاد، وأخيرا استطعت الخروج من تأثيره ورسمت الشخصية بوجهة نظر مختلفة».

أما المفاجأة الثانية فهي صدور العدد الأول من مجلة «الغد» في قطع جديد لم يسبق لقراء العربية أن طالعوا مثله، وفي إطار فكري متميز، ومن خلالها شاهد القراء



بابا أتأخر «غلاف صباح الخير ١٩٦٤»



الفلاح «حبر وألوان مائية ١٩٥٦»

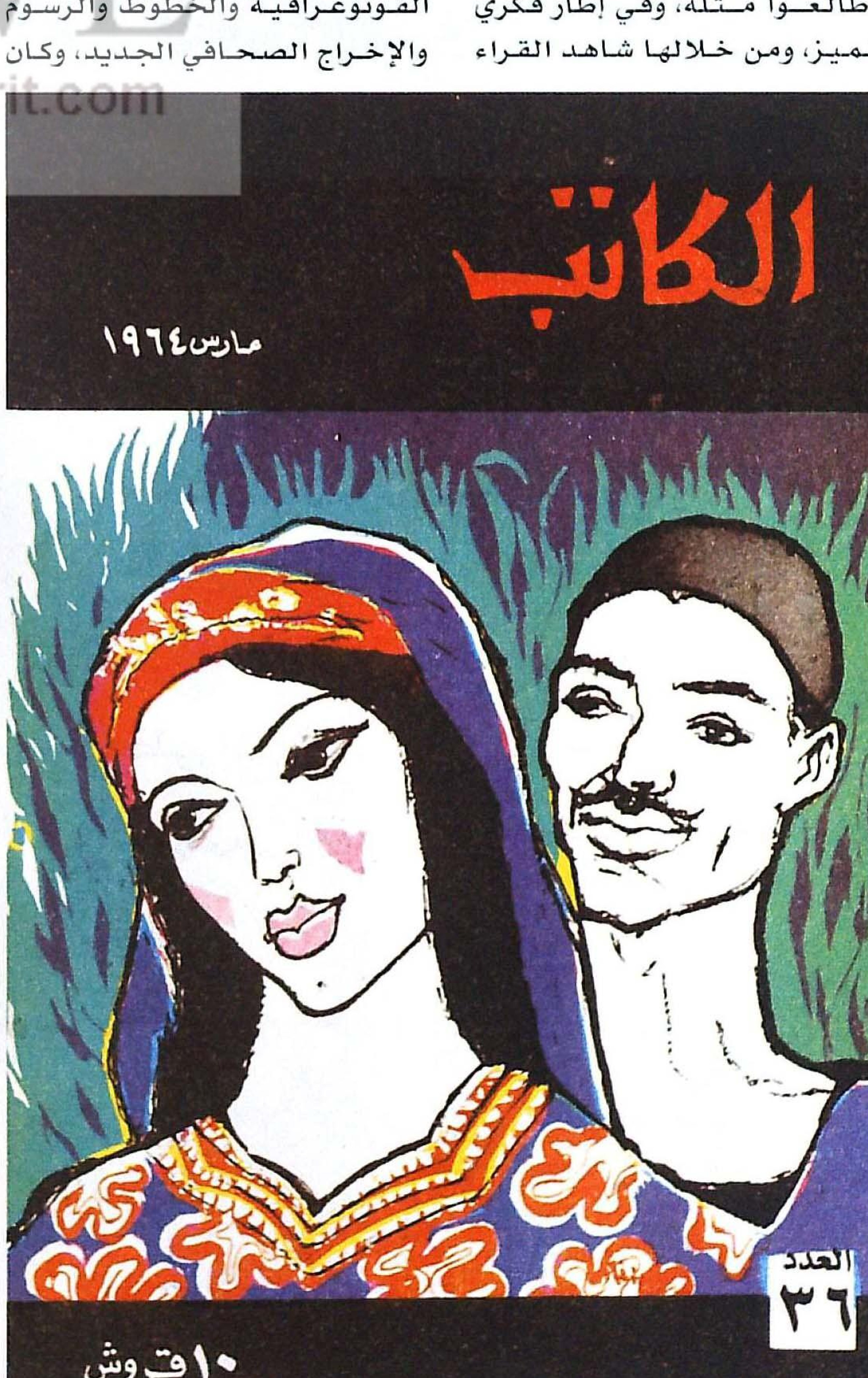
نوعا مغايرا من الصور الفوتوغرافية والخطوط والرسوم والإخراج الصحافي الجديد، وكان شعارها: «الفن في سبيل الحياة»..

وفي سنة ١٩٥٤ بدأ العمل في مجلة روزاليوسف التي كتب فيها باب «الفن للحياة»، حيث بدأت مرحلة جديدة في حياته.

وفي سنة ١٩٥٦ وضع حسن فؤاد الصيغة الفنية والتصور «الجرافيكي» لمجلة «صباح الخير»، وعمل مشرفا فنيا لها وقد رسم حسن فؤاد العديد من أغلفة المجلة بالإضافة إلى رسوم القصص والروايات المنشورة فيها.

ويقول حسن فؤاد عن تجربته في «صباح الخير»: «أما فترة اشتغالي في مجلة صباح الخير فهي أجمل فترات حياتي على الاطلاق، وأجمل ما في تجربة صباح الخير هو إحساسك بأنك تعمل مع نجوم وأساتذة في فنهم... الفكر والعلم في شخصية أحمد بهاء الدين، والفن في شخصية إحسان عبدالقدوس... وفتنة شخصية السيدة روزاليوسف... في صباح الخير كنت تحس أن الناس من حولك تحتاج إلى مواهبك وتقدرها».

وفي السنة نفسها (١٩٥٦) نشب العدوان الثلاثي على مصر، فظهر الفنان المقاتل حسن فؤاد الذي شارك في أعمال المقاومة بالسفر إلى بورسعيد وأصدر من داخل المدينة مجلة «الانتصار»، بالإضافة إلى تصميم ملصقات المقاومة ضد الغزاة وتوزيعها في شوارع المدينة.



غلاف مجلة «الكاتب» دار للتحرير والطبع والنشر

وفي شهر أبريل سنة ١٩٥٩ اعتقل حسن فؤاد، وظل في المعتقل حتى سنة ١٩٦٣، وداخل جدران السجن عاود اهتمامه بالتصوير، فرسم لوحاته على قطع من الخشب وعلى باب الزنزانة وفوق مضارب الكرة الخشبية وعلى صحون الطعام وعلى علب السجائر الفارغة وعلى أظرف الخطابات... ويذكر الأستاذ محمود أمين العالم المفكر المصري المعروف وزميل حسن فؤاد في الاعتقال قائلا: «في سجن الواحات جعل لنا حسن فؤاد من الفن والرسم والنحت والتمثيل، وأكثر من ذلك من الأخوة والأبوة، والصداقة والرفاقية، نبضا إنسانيا يرف بالمحبة، ويحقق لنا على رغم السجن... حرية إنسانية رائعة، فكما اشترك في بناء المسرح اشترك في بناء المسجد وفي تزيينه حتى جعل منه آية فنية».

> ” في السجن رسم حسن فؤاد لوحاته على قطع من الخشب وعلى باب الزنزانة وفوق مضارب الكرة الخشبية وعلى صحون الطعام وعلى علب السجائر الفارغة وعلى أظرف الخطابات “

بعد تجربة المعتقل عاد حسن فؤاد إلى حياته مع الناس والفن لكن اهتماماته خلال السنوات التالية تشعبت كثيرا ما بين أعمال ومسؤوليات صحافية وأخرى فنية كلما دعت الحاجة. فقد مارس أعمالا إدارية متنوعة، حيث عمل مستشارا فنيا لمؤسسة روزاليوسف (١٩٦٤) ومديرا للمركز القومي للأفلام التسجيلية (١٩٦٧) وتولى رئاسة تحرير «صباح الخير» (١٩٧١) وقاد (في لندن) مشروعا عربيا لإنتاج فيلم رسوم متحركة (مغامرات بادي ١٩٧٩)، وعاد إلى مصر حيث عمل رئيسا لتحرير «الكتاب الذهبي» الصادر عن روزاليوسف (١٩٨٢)، وخلال السنوات نفسها مارس أعمالا فنية أخرى حيث أعد البرنامج التلفزيوني: «الفن للحياة» الذي استمر ١٨ حلقة أسبوعية (١٩٦٤)، وكتب قصة وسيناريو وحوار تمثيلية للتلفزيون بعنوان «طرقات في الليل» (١٩٦٥) وكتب سيناريو فيلم «الأرض» من إخراج يوسف شاهين (١٩٧٠)، وسيناريو فيلم «لا» للمخرج الجزائري أحمد راشدي (١٩٨٣).

وهكذا ظل «عم حسن» كما يدعوه أصدقاؤه المقربون يعمل حتى الساعة الثامنة من صباح يوم ٢٦ يوليو ١٩٨٥ حينما وافته المنية، ولتنتهي رحلة الشاطر حسن مع الفن والحياة، لكن تبقى هناك حقيقتان: الأولى هي أن حسن فؤاد هو أكبر عاشق لصنع الكتب والمجلات، لقد كانت عبقريته المختبئة تظهر أشد ما تكون عندما ينكب صاحبنا على الورق الأبيض ليتحول بين يديه إلى لوحات فنية مقسمة ما بين حروف وصور وهوامش بل ومساحات خالية!.. لتخرج في النهاية قطعة فنية لم تشهد أعين القراء مثلها من قبل! والثانية اتفاق الجميع ممن عاصروه على أنه على كثرة ما ترك حسن فؤاد من رسوم ولوحات، وكتب ومجلات... إلخ، وعلى الرغم من قيمتها العالية، إلا أنها لا توازي ما زرعه حسن فؤاد في تربة الثقافة العربية من قيم وما خلف من أجيال لا تزال تعترف بفضله فتواصل العطاء على الدرب نفسه.

المصدر واللوحات: حسن فؤاد نهر الفن والحياة، إعداد وإخراج محيي الدين اللباد، عن مؤسسة روزاليوسف ١٩٨٧، القاهرة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الاعدام بدون محاكمة» ١٨٧٠ هنري رينيو

إذا كان هناك ما يمكن أن نسميه «الحركة الاستشراقية في الفن التشكيلي» منذ بداية القرن التاسع عشر وما بعده، وإذا كان النقاد يربطون هذه الحركة بثلاثة رواد هم: دو لاكروا، وشاسريو، وفرومنتان، فإن أرضية هذه الحركة تستند في استيحاء لوحاتها إلى نتاجات وآراء عدد كبير من الشعراء والكتاب، منهم بايرون وهوجو وجوته ودوماس وشاتوبريان ولامارتين، ومجموعة أخرى من أوائل الذين جاءوا إلى الشرق العربي محملين بالمتخيل من التوق إلى عالم الحريم والجنس والإثارة وأجواء ألف ليلة وليلة، ومنهم تجار وعسكريون ومهندسون وفنانون ورجال دين ومغامرون، ومن هنا كان في تقديم فيكتور هوجو لقصائد «الشرقيات» عام ١٨٢٩ إشارة إلى موجة الانبهار بالشرق عندما قال: «نرانا في هذه الأيام نولي الشرق اهتماما أكثر من أي وقت مضى، إذ لم يسبق أن مضت الدراسات الشرقية قدما، كما هي عليه الآن، فبينما كنا في عصر لويس الرابع عشر إغريقيي الهوى، أضحينا اليوم مستشرقين».
وهذا جين بوردن يحاول أن يصور المرأة الحلم في ذهنه بقوله: «عندما تدخل الغرفة بقامتها الفارعة وملابسها الغريبة الجميلة، تظنها آتية من قبر مصري في الأقصر».

فاطمة حمود - سورية

لا يزال الشرق شرقا

العرب.. في عيون رسامي الغرب

كان الشرق - والعربي منه بصورة خاصة - حلم الخاصة من العصر الفيكتوري الغربي، والمرأة في هذا الحلم مشوبة بصورة الإثارة المتخيلة، ومن هنا فقد أضفى الفن الغربي طابع العري والإثارة على اللوحات الاستشراقية التي أبرزت اختلافا دراميا بين الشرق والغرب، فلم يكن الرقص الشرقي فيها، مثل الرقص الغربي (مجرد تصوير لنوع من النشاط الاجتماعي)، بل مجرد إثارة فاضحة... ومثلما فعل رسامو الكلاسيكية الجديدة حين صوروا المرأة العارية في إطار ميثولوجي بعيد عن الواقع، جاء الرسامون الاستشراقيون في القرن التاسع عشر ووضعوا العري الفاضح في إطار بعيد عن محيطهم، ألا وهو الإطار الشرقي - العربي خاصة - الذي كان يفتن الجماعة البورجوازية الغربية المتطلعة إلى كل ما هو غريب في فرنسا وانجلترا، وسويسرا، وايطاليا، وألمانيا، وحتى في أستراليا. ونجد أمثلة كثيرة على ذلك كما في لوحة «الروكوكو» ولوحة «موت ساردانابال» لأوجين دو لاكروا ١٨٢٧، ولوحة «الاعدام من دون محاكمة» لهنري رينيو ١٨٧٠، ولوحة «بدوي يقاضي على جارية بسلاح» لجون فيد ١٨٥٧، ولوحة «سوق الجواري» لـ: ج. ل. جيروم، ولوحة «الجارية البيضاء» للوكونت رونوي ١٨٨٨، ولوحة «الحريم» لـ: ج. ف. لويس ١٨٥٠، ولوحة «الحمام التركي» لجان أوجست دومينيك آنجر ١٨٦٢.

«الحارس النوبي» ١٨٩٥ لودفيغ دوتش

الشرق المستقبل

لا بد من الاستدراك هنا لنقول إن النزعة الرومانتيكية لم تكن الوحيدة التي دفعت بالعديد من السفراء والكتاب والفنانين والرحالة والمغامرين الغربيين إلى الشرق، بل كانت هناك دوافع إستراتيجية واقتصادية تدعمها الحكومات الغربية رسميا، وكانت تشجع وتستثمر تلك النزعات لدى هؤلاء الرحالة الأوائل، فتدفع بهم إلى أرض أحلامها وخططها في المستقبل، فكان في رؤوس معظم الذين توجهوا إلى الشرق أهداف معينة مثل القدس، والقاهرة، ودمشق، وقد كان كتاب «وصف مصر» الذي قدمته الحملة الفرنسية على مصر مسؤولا عن بعث موجة حب الاستطلاع نحو الشرق لدى المواطن الغربي، ونجد آثار تلك الزيارات في أشعار وكتابات: فيكتور هوجو، وشاتوبريان، ولامارتين، وتيوفيل جوتييه، وألكسندر دوماس في كتابه «خمسة عشر يوما في سيناء» وفرمونتان في كتابيه: «صيف في الصحراء» ١٨٥٧ و«سنة في الساحل» ١٨٥٩، وهما الكتابان اللذان يمثلان كلاسيكيات الحركة الاستشراقية، وكذلك الأمر لدى الروائي الفرنسي بيير لوتي والرسامين شاسريو، وجيرار دي نرفال.
ومن استقراء مختلف درجات وتنوع واهتمام الفنانين الغربيين، نجد أن الإنجليز كانوا يرسمون العادات والأزياء، والألمان يرسمون ما يقع في طريقهم، والإيطاليين يبحثون عن زبائن للوحاتهم، والفرنسيين يأخذون شكل المبعوثين الرسميين ويرسمون الواقع بدقة.

> ”تحاول بعض الدراسات أن تعطي اللوحات (الشرقية) صفة الابداع الفني المحض وتربطها بالموضوعية اكثر منها بالاسلوب“

بداية للانتداب

وإذا كان البعض يرى في هذه اللوحات جانبا من «الوثائقية» مستندا إلى ما رصدته - إلى جانب الحريم - كالمساجد، والأسواق، والبيوت، والمقاهي، وحياة البدو في الصحراء مع الجمال، فإن هذا الرصد، بالإضافة إلى الإثارة الغربية، كان يقصد نقل صورة ملونة عن الشرق إلى الغرب، كنوع من المعرفة التي تسهل سبل الانتداب والسيطرة الاستعمارية فيما

بعد. خاصة إذا عرفنا أن عددا كبيرا من هؤلاء الفنانين كانوا تابعين أو أعضاء أساسيين في البعثات العسكرية التي كانت تزور الشرق، ومنهم من بقي في الشرق العربي وأسس معاهد فنية وتبشيرية ذات أهداف مشبوهة، كان لها دور كبير في مرحلة سيطرة الاستعمار الغربي على أقطار الوطن العربي.

تبرير ناقص

تحاول بعض الدراسات أن تعطي هذه اللوحات (الشرقية) صفة الإبداع الفني المحض، وتربطها بالموضوعية أكثر منها بالأسلوب، فتقول إنها «تروي بصورة أمينة عادات العرب، وتكشف طريقة عيشهم، كما تصور الصحراء العربية في بهائها المميز، وتصور فن العمارة الإسلامي، والنتاج الصناعي (الحرفيين) بكثير من الدقة بعيدا عن الانطباعية، وكانت كلها لوحات من الواقع مع اختلاف الأسلوب بين الإيطاليين الذين رسموا بالألوان المائية، والفرنسيين الذين رسموا بالزيت، والبريطانيين الذين رسموا بالزيت والماء... ومن هنا يتأكد الدور المهم لمتحف جاليري في لندن الذي نفض الغبار عن هذه اللوحات الشرقية، وبدأ يعرضها في أكثر من مكان.

شاهد من أهله

وإذا كانت الكاتبة الإنجليزية سارة جرايام براون في كتابها «صور النساء» الذي صدر في نهاية عقد الثمانينيات عن دار كوارتيت، قد درست حياة المرأة في الشرق الأوسط وشخصيتها من

«إن تصوير نساء الشرق الأوسط في الغرب، وعلى الخصوص في الصحافة الغربية، لا يزال يعتمد بشكل كبير على عدد من المعتقدات البالية، عن «الشرق الساحر»، وهي الصور التي أخذت من أفكار ولوحات المستشرقين والفنانين عن الحريم»

خلال الصور الفوتوغرافية التي أخذت لها بين عامي ١٨٦٠- ١٩٥٠... إذا كانت هذه الكاتبة قد اختارت الصور الفوتوغرافية وليس الرسم، فإن في دراستها . التي اشتمل عليها كتابها الضخم . ما يؤكد مقولتنا عن صورة العرب في عيون رسامي الغرب، إذ تقول في مقدمة الكتاب: «إن تصوير نساء الشرق الأوسط في الغرب، وعلى الخصوص في الصحافة الغربية لا يزال يعتمد بشكل كبير على عدد من المعتقدات البالية عن (الشرق الساحر)، وهي الصور التي أخذت من أفكار ولوحات المستشرقين والفنانين عن الحريم، في حين أن حياة هذه المرأة تختلف اختلافا كليا عن تصوراتهم، المثالية منها والسيئة».

وقد نرى ضرورة التذكير بأن دولاكروا مثلا، عندما رسم لوحته الشهيرة «موت ساردانابال» عام ١٨٢٧، لم يكن قد ذهب إلى الشرق، إذ رسم رجلا شرقيا مستبدا اعتلى سريره الضخم المزين برؤوس الفيلة والأغطية القرمزية، وجلس يراقب بحيادية تامة عملية الإجهاز على محظياته العاريات، وقد راح عبيده السود يطعنونهن بالمدي»... وقد ساد ردحا من الزمن الاعتقاد بأن مثل هذه اللوحات «تختزن الشرق وملامحه ومواقعه»، بل أضحت بمنزلة وثائق رسمية لرؤية العصر للشرق، والعربي منه بصورة خاصة، الذي تحجر في تفاصيلها وألوانها، وبالتالي في أذهان الناس المأخوذين بمقولة «الشرق شرق... والغرب غرب... ولن يلتقيا»، مشفوعة بجملة استدراكية «إلا لقاء السيد بالتابع، والسائد بالمسود» ◆

«حارس السراي» جان ليون جيروم

لوحة أهلا وسهلاً بالضيف بول آنجر (١٨٢٤ - ١٨٨٨)

لوحة الحاوي جيمس شوكرد متولد

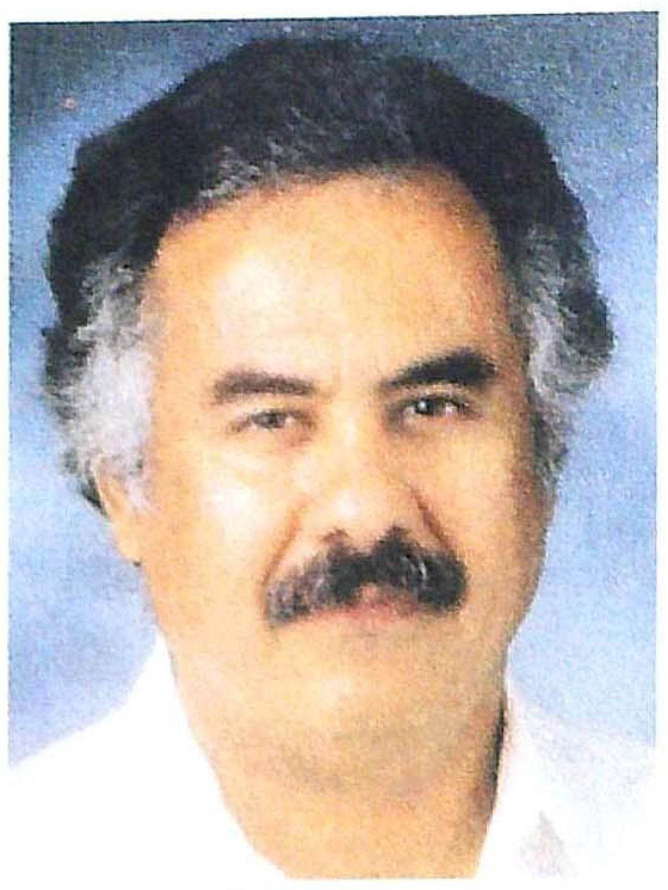
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بذكاء وعن قصد وتعمد ألغى شكلية الأشياء المألوفة والصريحة ... وأخذ يبحث في فراغاتها عن رموز لها ... جرد الأشياء فوصل إلى السريالية المدروسة و المبعثرة في نظام .. حمل سكينا قطع بها الشك ليظهر أمامه يقين الألوان النابعة من خلجات نفسه ... صفوان الأيوبي فنان مخضرم عاصر - ولم يزل - أكثر من جيل في مسيرة الحركة التشكيلية الكويتية .

علياء الدواس - الكويت

الفنان صفوان الأيوبي

هجرت الفن فترة جاوزت عشر سنوات ...!



الفنان صفوان الأيوبي

والد الفنان هو الشاعر الكبير والمربي الفاضل محمود شوقي الأيوبي، أحد رواد حركة التنوير في الكويت. فما دور هذه الأجواء في حياة الابن صفوان ؟

كان للبيئة العامة آنذاك دور كبير في بروز الكثير من الأدباء والفنانين، حيث تشكل الدولة الكويتية الحديثة بدايات الحركة الفنية والانفتاح على العالم و بدايات انتشار وسائل الإعلام المحلية: المسموعة والمقروءة ... و لكن والدي، يرحمه الله، لم يشهد اتجاهي و اشتغالي في الفن حيث توفي سنة ١٩٦٦، أدى إلى تكوين مخزون زاخر من الأحاسيس بالأشياء الجميلة، والتعبير عنها من خلال لوحة تشكيلية ربما لم تكن واضحة المعالم في ذهني وقتذاك .

المرحلة الواقعية ، والاهتمام بالحالة الإنسانية هما بداية تقليدية لكل فنان ، كيف وجد الأيوبي نفسه من خلالها ؟

تعلمون أن الإنسان / الطفل هو الذاكرة الأخصب لخزن وكنز الصور و الأصوات والروائح والألوان ، و في بداياتي الفنية، وكأي فنان، رصدت البيئة المحيطة بي بكل واقعيتها ، رسمت الأحياء القديمة ، صورت المهن التقليدية ، وكل ما هو أمامي .. لكن ، سرعان ما أحسست بالملل و شعرت بأنني أتعامل مع كاميرا تصوير كآلة وليس كفرشاة ، فهجرت هذا الأسلوب إلى حين ، لكن لأن روح الفنان جزعة ملول لا تستقر على شكل ولون ، وجدتني أتوق إلى شيء آخر ، شيء أحسست به تحت جلدي و في أنفاسي ولم أكن متيقنا من كنهه.

سفرك إلى روما، واطلاعك على الفن التشكيلي من أوسع أبوابه وشتى مذاهبه... أديا إلى نزعة فنية جديدة في لوحاتك من خلال معالجة لونية جريئة في محاولة للبحث عن اللون الجديد... فماذا يعني لك ذلك ؟

كانت لوحاتي قبل مرحلة روما تقليدية ليس فيها أي تجديد، و خلال وجودي في روما لاستكمال دراستي .. انبهرت بالحالة الفنية الكبيرة التي تعيشها روما، واستيعابها لكل الاتجاهات الفنية ، فقررت إما أن أواكب الركب وإما أن أهجر الفن بشكل نهائي ، فتركت الظهور في المحافل الفنية والمعارض الجماعية فترة طويلة

تكوين

اللحظة الحاسمة

الجحيم من مقتنيات المجلس الوطني

فتيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاوزت عشر سنوات. حتى وجدت طريقتي الخاصة في التعبير التشكيلي النابع من أحاسيسي الداخلية، فكانت الألوان ومدلولاتها التجديد الشامل في لوحاتي ، تخلصت من الفرشاة المسالمة لامسك بالسكين من طرفها الآمن وأستنطق بطرفها الآخر خلجات نفسي.

يلاحظ المتتبع لمسيرتك الفنية فجوة زمنية بين المرحلة الواقعية والمرحلة التجريدية، فهل كانت هذه فترة تجارب، أم أنها عرضت في إطار ضيق ضمن مجموعة الأصدقاء المقربين ؟

بالطبع كانت الفترة الممتدة منذ أواخر السبعينيات حتى بداية التسعينيات فترة انتاج حافلة بالتجارب الكثيرة جدا، جربت مختلف الأساليب و الخامات لأصل إلى اللوحة التي تسكن خيالي ، ولكنها إضافة إلى ذلك كانت فترة خاصة جدا لم يطلع عليها أحد غيري، حيث أقدمت على تجارب متلاحقة اتلفت خلالها مئات اللوحات التي لم تصل إلى طموحي الفني، كانت فترة حمل ومخاض متيسرة ومتعسرة ، حتى وجدت ما ابحث عنه أو هكذا أتمنى.

الراصد لتجربة الأيوبي في مراحلها الأخيرة يلاحظ انطلاقة ريشته في تجارب لونية جريئة ومتجددة... فماذا وراء ذلك ؟

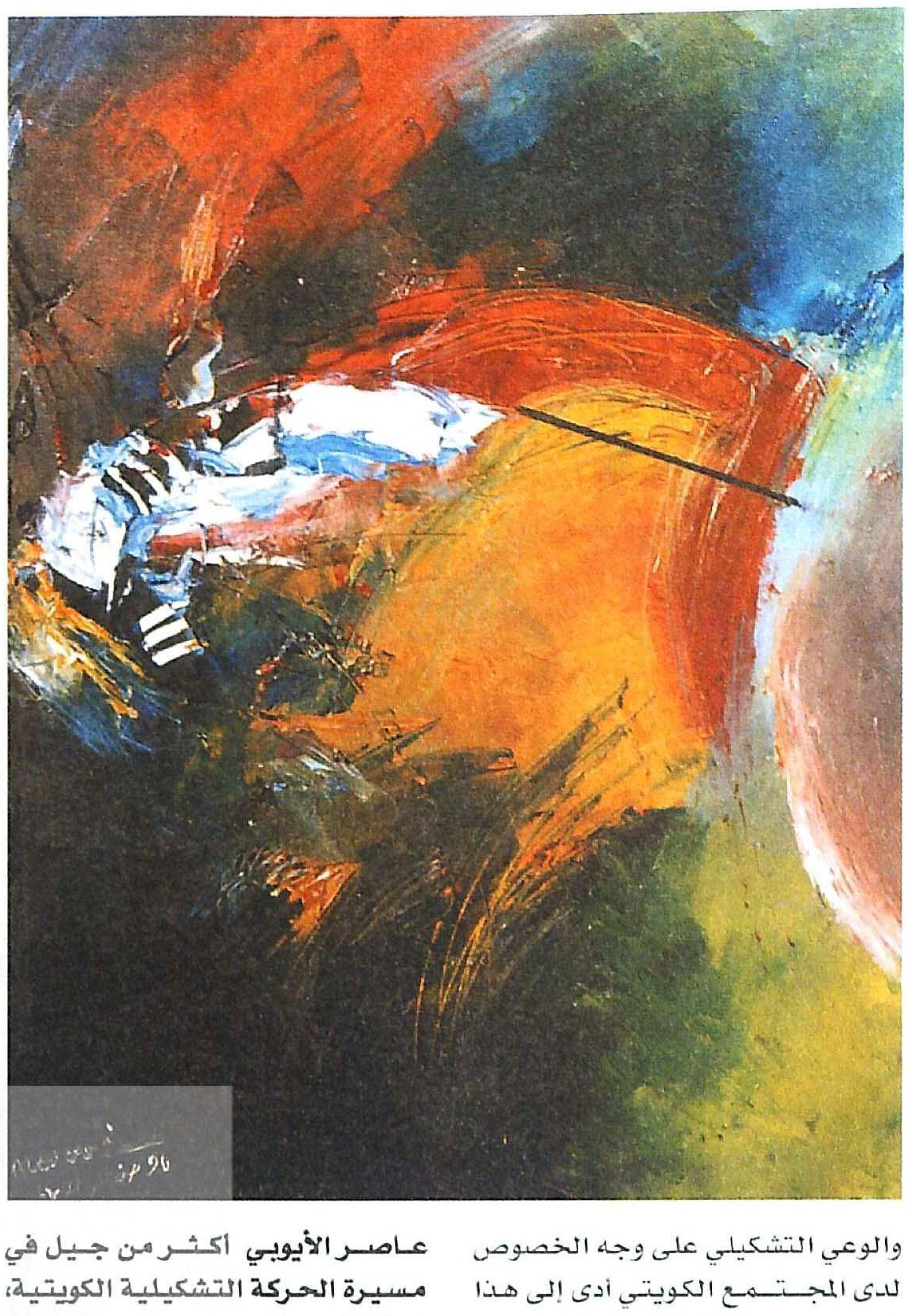
أبدأ من اللون الجديد، وأحاول ألا تكون هناك بداية ولا نهاية، كما هي المشاعر بلا أحجام و لا أوزان وليس لها معيار مادي ملموس ، انه عالم الأحلام مترجما باللون و الحركة لنصنع منه ما يعجز الواقع عن تحقيقه.

المرأة قضية مرحلية مهمة في حياة أغلب الفنانين ، (ابتداء من الموناليزا عند دافينشي ، مرورا بآلاف التجارب الفنية)، والمتتبع لعالم لوحة صفوان الأيوبي يلاحظ أن للمرأة حضوراً ثنائياً أو ثلاثياً أو رباعياً في اللوحة الواحدة... فإلى أي دلالة يرمي ذلك ؟

المرأة تلعب دورا كبيرا في لوحاتي كما في حياتي ، فلقد أدركت باكرا تهميش دور المرأة في المجتمع وهضم الكثير من حقوقها... و غياب دور المرأة السياسي هنا في الكويت و بعض الدول العربية والتحفظ غير المبرر والحجر على أفكارها وتطلعاتها ووضع إبداعها تحت الحراسة ، كل هذا وغيره كثير جعل حضورها في لوحاتي غير واضح الملامح ، كما أن تعدد النساء في اللوحة الواحدة لهو تأكيد على حضورها على المستوى الاجتماعي والإنساني في الحياة ، فالمرأة نصف الحياة و الجانب المحفز والدافع للإبداع في حياتي شخصيا، ووقوف زوجتي ورفيقة دربي إلى جانبي ودفعها لي نحو التميز واحتواؤها لي جعلني أشعر بها في كل جانب من حياتي.

سوق اللوحات في الكويت لا يلاقي رواجا... فما رأيك كفنان محترف في هذه القضية؟

ربما غياب الوعي الفني عموما



والوعي التشكيلي على وجه الخصوص لدى المجتمع الكويتي أدى إلى هذا الكساد، وعدم تعاطي الناس هنا للفن التشكيلي كثقافة أدى إلى عدم التقدير، وأذكر هنا حادثة حدثت لي شخصيا في أثناء دراستي في روما، حين أقيم معرض للطلبة في الكلية، فاشترى عامل (الكافتيريا) إحدى لوحاتي، وهذا غمرني بسعادة كبيرة، وأحسست بأنني أنجزت عملا لاقى استحسان زوار المعرض، وحين عدت إلى الكويت أقمت معرضي الخاص كفنان محترف، وزار المعرض الكثير من الأصدقاء المثقفين ولم يقتن أحد منهم لوحة لي من العرض، حقا أصبت بالإحباط وأحسست بأنني لم اصل بفني إلى الناس كما شعرت بعدم التقدير، وربما كان هذا الإحباط سببا آخر لفترة أخرى من التوقف.

عاصر الأيوبي أكثر من جيل في مسيرة الحركة التشكيلية الكويتية، فهل كان هناك عصر ذهبي للحركة في الكويت، أم أن هذا العصر سيأتي؟

عاصرت أكثر من جيل، فلم أر عصرا ذهبيا، كان الفنانون لا يعالجون أي قضية واقتصرت لوحاتهم على تصوير البيئة والمهن التقليدية، ولعل الحركة تسير الآن إلى العصر الذهبي، و ذلك يعود إلى الانفتاح على العالم وإقامة المعارض الزائرة لفنانين من عدة دول وثقافات متنوعة، يسلكون أساليب متنوعة لشتى مذاهب الفن والمشاركات الخارجية المتعددة للفنانين الكويتيين واطلاعهم على تجارب جديدة، ربما هذه الظروف وغيرها تخلق الأسباب لعصر زاخر بفنانين مبدعين مجددين للحركة التشكيلية في الكويت ◆

قالوا عن الفنان صفوان الأيوبي

الحديث عن الفنان التشكيلي صفوان الأيوبي ليس كالحديث عن أي فنان آخر. فالخط التشكيلي الذي رسمه هذا الفنان الأصيل منذ بداياته كان كفيلا بوضعه في مصاف الفنانين العالميين، فيما لو كان في غير هذا البلد، ومع ذلك وعلى الرغم من إحساسه بعدم وجود تقدير أو وعي للعمل الذي يقدمه، فقد ظل مؤمنا بخطه وظل يرسم ويرسم خلال ثلاثين عاما دون خروج أعماله إلى النور الكويتي. إذ إن قطاعا كبيرا من الذين يؤمنون بأن اللوحة الفنية لا تتعدى «البوم» و«المنظر الطبيعي» و«وسائد السدو» لن يتبنى تجربة صفوان الأيوبي المتميزة برؤاها الحداثية، لكن الجميل في هذا الأمر هو عدم تعثر فناننا وعدم توقفه عن عطائه الفني. لذلك لم نعجب من هذا المخزون الثري لأعماله الفنية التي ظهرت في الساحة عبر معارضه الشخصية والمشتركة بعد التحرير، والتي تحمل داخل براويزها خطوطا وتشكيلات لونية بعيدة عما هو تقليدي... وبمزج لوني صحيح يعلن عن حقيقة الوعي الفني الذي يمتلكه صفوان الأيوبي.

بدت تجربة صفوان خلال أيام مرضه تلك أكثر تألقا وبهاء، وبدت ألوانه أكثر تفاؤلا ونورا ربما تكشف عن أمل الفنان الأيوبي في نور قادم يعلن شفاءه من أزمته الصحية اللعينة، وربما تعبر عن إصراره وتغلبه على المرض بالرسم والتشكيل، مما أعطى لأعماله مزيدا من الجرأة في الفكرة والتفرد في تركيباتها اللونية.

وعلى الرغم من تضاؤل حجم لوحات صفوان الأخيرة وصغرها، إلا أنها تعلن عن حالة من الإدراك الفني الذي تبلور مع إحساسه بالألم والمعاناة، حالة تعلن عبر الكتل اللونية إصرار الفنان على العطاء ما دامت الأصابع تتحرك والأفكار تتولد، وتؤمن بأن العبرة في القيمة الفنية والفكرية للعمل، كما تؤكد أن البراويز الفخمة والأحجام الضخمة لكثير من اللوحات التشكيلية التي نصطدم بها في المعارض الفنية التشكيلية... لن تغني العمل الفني، ولن تخفي ضعف قدرات الفنان التشكيلية والفكرية. فالعبرة في النهاية هي للكيف وليس للكم.

قاسم دشتي

ليس لأن صفوان الأيوبي يمر بحالة صحية حرجة الآن... وليس ما سنقوله مجاملة منا لهذا الفنان لأننا أصلا لا نحب المجاملات ويشاركنا الأيوبي كرهه لها.

لكن هذا الفنان استطاع أن يشق له دربا معبدا بالجمال ويصنع بصمة خاصة به في تاريخ الفن التشكيلي الكويتي على قصر تجربته.

خرج صفوان من أسر التقليدية والمدارس الكلاسيكية وراح يبحث عن مذهب فني يتفق وقدراته وطموحاته، فجرب أنماطا عديدة من الأساليب حتى استهواه عالم وسطي، إن جازت لنا التسمية... عالم يقترب من روح الفن الحديث برفضه القيود والقواعد، وانطلاقه في سماوات اللون، وتحرره من الأنماط التي تسير عليها بقية المدارس الفنية، ولكنه على الرغم من ذلك يقترب من روح التعبير ويكاد يصل إلى حافة الواقعية!

امتلك الفنان التشكيلي الكويتي صفوان الأيوبي قدرة رائعة على التلاعب بخيوط الريشة، وبالذات في الحركة العمودية التي تحفل بها أغلب لوحاته، واستطاع بأستاذية نادرة أن يطوع اللون في مجمل أعماله التي لا تميل أبدا إلى الانجذاب نحو لون أو خط معين، ولكنها ترتاح إلى كل الألوان وتعشق كل مشتقاتها مثلما يعشقها هو. لذلك تراه لا يفضل لونا على آخر، بل إن لوحاته تشكل حالة عشق متأصلة لكل ما في الطبيعة من ألوان.

ساهم الأيوبي في قيادة مدرسة المرحلة الآتية الحديثة في الكويت التي يقارب خطها ما هو سائد حاليا في أغلب دول العالم المتحضر، ولعل الصعوبة والتفرد في أعمال الأيوبي يكمنان في بساطتها وسهولة قراءتها وانسيابية ألوانها وتألق مضامينها التي غالبا ما تكون مغلقة مفتوحة. ويعد الأيوبي ومحمد البحيري الفنانين الأبرز في اتخاذ هذا النهج في الكويت والتألق فيه. واليوم نتابع بحزن شغيف ما آلت إليه الحالة الصحية للفنان صفوان الأيوبي التي أوصلته إلى عدم القدرة على ممارسة هذا الفن الجميل، الذي طالما أمتعنا به لسنوات عديدة. ولأننا نملك أقلاما تكتب وتنضوي تحت صحف تنشر، فإن المتابعة لا تكفي، وإنما نحن ندعو - وكلنا يقين بأن دعوتنا ستجد من يسمعها -إلى الوقوف مع هذا الفنان الخلوق الرائع في محنته هذه. الوقوف مع صفوان الأيوبي ليس عملا خيريا لأننا وصفوان نرفض بالتأكيد ذلك، ولكنه حق للفنان وواجب على المؤسسات الثقافية لمساندة أحد مبدعيها ... لا من أجل صفوان الأيوبي بشخصه- بالرغم من استحقاقه ذلك - بل من أجل الفن الكويتي ... فهل من مجيب؟!

علاء الجابر

تجربة الأيوبي تعد واحدة من التجارب المثيرة للاهتمام ضمن الحركة التشكيلية الكويتية، لما لها من طرح أسلوبي متفرد، كما أن الأيوبي أحد المشايعين والمتبنين لمثل هذا الأسلوب الفني الذي أعطى للمنظر التشكيلي تنوعا يضاف إلى الأساليب والمناهج الفنية المعهودة في الرسم الملون في ساحتنا التشكيلية. اتسمت أعماله بالطابع التجريدي اللاتشخيصي، معتمدا فيها على المعالجات اللونية والمجردة الخالصة والمتميزة بالنقاء والصفاء، وببعض الحيوية والانفعالية لكسر رتابة المساحات السكونية في لوحاته:

التضادات أو التقابلات بين السكون والحركة، وبين السكينة والاضطراب، وبين الهدوء والانفعال، والتي أعطت في مجموعها سمة تعبيرية انفعالية.

إن ما يميز أعمال الأيوبي طغيان الجانب الانفعالي والتعبيري تحديدا في سياق موضوعاته المنوعة، إذ أصبحت الزوبعة المحدودة والصغيرة هي الموضوع بأكمله في لوحاته، وبذلك فإن الأيوبي ظهر في هذه المرحلة مستكشفا لعوامل جديدة في أعماله، بل وفي نشاطه الفني، حيث عاد الأيوبي من نقاء اللون وتجريده إلى تلبس الواقع بحيثياته.

ماجد سلطان

كنت في الأسبوع الأول من إقامتي في الكويت، يومها زرت الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، ورأيتها، لوحة صفوان الأيوبي. رأيت أعمال الفنانين الآخرين وهي «نائمة على حريرها»، أعمالاً مطمئنة إلى نفسها، مرتخية على صورتها وقواعدها، لوحات متأتية من ذاك الإحساس بأنك أمام «تلميذ» حفظ درسه ويلقيه آليا وحرفيا، بلا لمسة شخصية.

أمام لوحة الأيوبي شعرت بـ «الشرقطة»، بذاك الحس المتوتر المدود، وبعين تحاول وتحاول أن تكتشف ذاك الما وراء، الأبعد، المختبئ والدفين. كنت متيقنا بأني أمام «تجربة» بالمعنى الفعلي للكلمة. أي ذاك الآتي إلى القماشة وألوانه الزيتية بفيض من الهواجس ومن الأسئلة ومن الاعتماد الداخلي الذي يغلي.

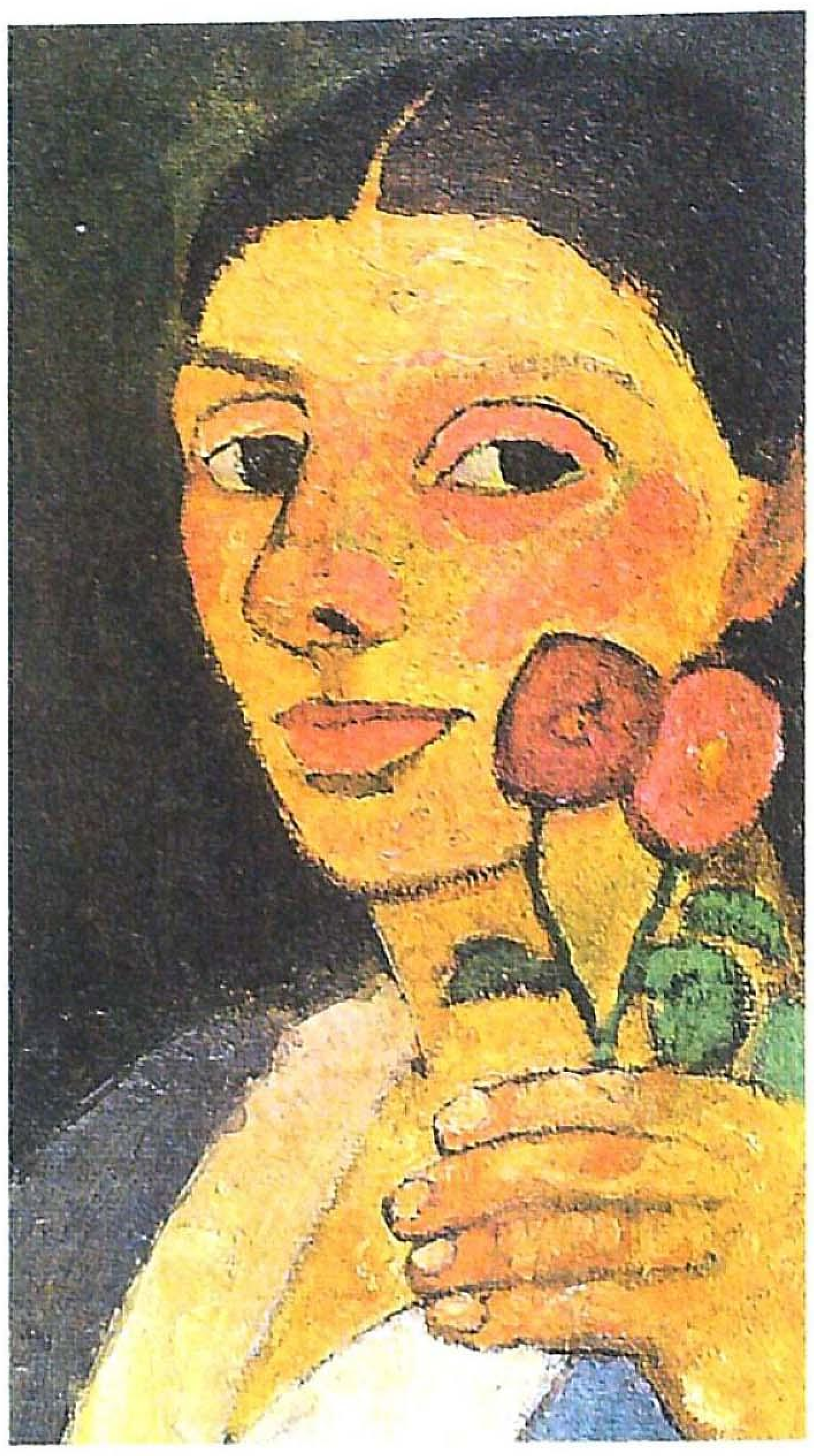
يوسف بزي

الفنان التشكيلي الكويتي صفوان الأيوبي

الفنان صفوان الأيوبي في سطور:

- مواليد ١٩٤٦م.
- أكاديمية الفنون الجميلة روما ١٩٧٥م.
- عضو جمعية الفنون التشكيلية الكويتية.
- موجه سابق بالتربية.
- معرض شخصي في روما سنة ١٩٧٥م.
- شارك في معظم المعارض الجماعية داخل دولة الكويت وخارجها.
- جائزة الدانة الذهبية التقديرية بمعرض ٢٥ فبراير.
- معرض جماعي في مهرجان في محرس، تونس سنة ١٩٩٢.
- معرض الفن الكويتي المعاصر «إرادة وتحد» في تونس.
- شارك في بينالي تركيا سنة ١٩٨٩.
- شارك في بينالي القاهرة سنة ١٩٩٢.
- شارك في معرض فترينات من القرن العشرين للفن العالمي المعاصر سنة ١٩٩٤ في فلورانس بإيطاليا.
- مثل الكويت في بينالي بنجلاديش سنة ١٩٩٤.
- معرض شخصي بصالة بوشهري سنة ١٩٩٤.
- شارك في معرض القرين الأول والثاني والثالث.
- شارك في افتتاح صالة الجمعية سنة ١٩٩٦.
- شارك في الأسبوع الثقافي اللبناني سنة ١٩٩٦.
- حائز جائزة جماعة الأصالة والإبداع عام ١٩٩٨.
- حائز الجائزة الأولى «السعفة الذهبية» في المعرض الدولي لدول مجلس التعاون الخليجي ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



رسم ذاتي: وردتان في يد عالية (١٩٠٧)
زيت على قماش ٥٥×٢٥سم.

«الفن صعب وصعوبته لا نهائية، في بعض الأحيان لا نرغب حتى في الحديث عنه». هذا ما كتبته الفنانة الألمانية بولا بيكير إلى أختها ميلي، وذلك قبل ستة شهور من وفاتها. كان التصوير هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن ذاتها وحياتها في وقت كان المجال الفني منحصرا في الذكور فقط.

تمتعت بولا بمراقبة شفافة ومتوترة للمشهد الفني الألماني والأوروبي في القرن العشرين، لهذا عقدت العزم على اختراق متاهة التيارات الفنية المتقلبة والمتنوعة، غير أن رغباتها الفنية الجامحة اصطدمت بحائط الأسرة والأصدقاء، الذين حرصوا على رفض كل طموحاتها، وبذلك صدوا توترها الفني وحساسيتها الجريئة. وقد عبَّرت عن انفعاليتها العنيفة ونضالها الأعزل في كثير من لوحاتها ويومياتها ورسائلها.

سعيد بوكرامي - المغرب

تحوّلت إلى أسطورة بعد وفاتها

الفنانة الألمانية بولا بيكير: حساسية فنية تجاوزت العصر

خلال سبع سنوات تقريبا من العمل الشاق، ما بين ١٩٠٠ و١٩٠٧، أنجزت أكثر من سبعمائة دراسة ولوحة وأكثر من ألف رسم، ومع ذلك فهي لم تشارك إلا في معرضين وحيدين، ولم تقم الدنيا وتقعد حول أعمالها إلا بعد وفاتها؛ بحيث ظهرت أسطورة بولا الفنية واضحة للعيان.

بالتأكيد فن بولا حداثي ويراهن على إشكاليات فنية معاصرة ويجيب عن أسئلة بولا الشخصية والوجودية، كما أن حساسيتها الفنية البصرية والمنهجية سابقة لأوانها وتتجاوز عصرها.

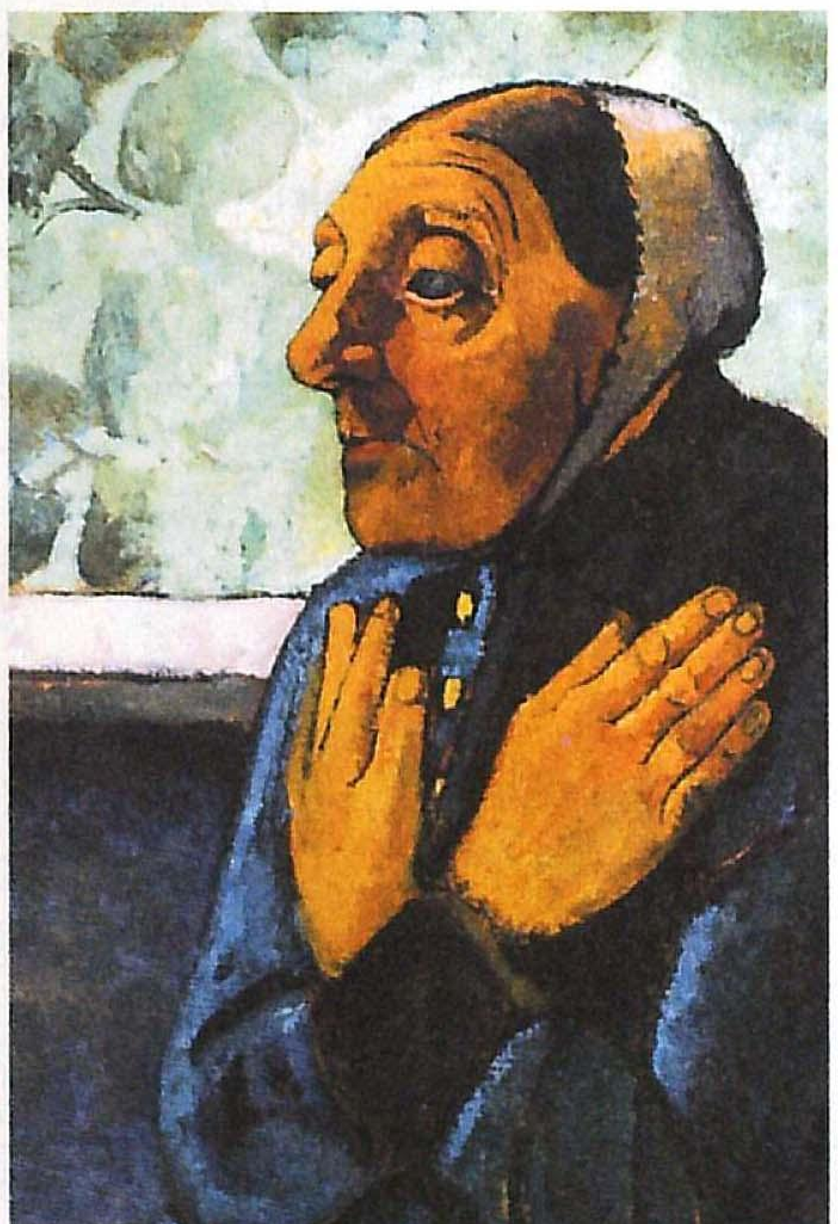
تقول في إحدى يومياتها: «أعيش كليا بعيني، أشاهد كل شيء برؤية بصرية... عندما أكون ذاهبة إلى مدرسة الفنون ألاحظ آلاف الوجوه المارة أمامي وأجهد نفسي لكي اكتشف بنظرة خاطفة ما يميزها بعضها عن بعض...».

في سبتمبر ١٨٩٨ ستغادر بولا برلين حيث درست الفن لتعود إلى قريتها- ويرسفيلد بضواحي بريم - الضبابية برطوبة مستنقعاتها. في تلك المنطقة كانت هناك حركة فنية واقعية يمثلها: «أوطو مودرزهن، كارل فينين، وفرتز مكنسن...» أعجبت بدقة الرسوم إلا أنها عبرت عن امتعاضها من هذا الاستنساخ المصطنع.

ومنذ ذلك الموقف أخذت تبحث عن أسلوبها العفوي والتلقائي المبثر باستمرار لزوايا نظر داخلية أكثر منها خارجية، توظف خلال ذلك أبعاد الضوء، توهج أو انطفاء الوجدان. لم تكن بولا تعلم أنها تؤسس قواعد لما سيعرف بعدها بالاتجاهات الحديثة في الفن الصباغي الحديث.

وفي سنة ١٩٠٣ ستسافر بولا إلى باريس حيث ستتأثر بما شاهدته من معارض رسومات يابانية ومصرية، وخلال هذه الفترة ستخصص كل رسوماتها لموضوعين أساسيين: الطفولة والأمومة. وطول فترة اشتغالها ستبحث باستمرار عن وسائل تقنية لتأويل الموضوعين، ولن تتمكن من ذلك إلا من خلال بث لوحاتها أسرار الطفولة والأمومة، من انفعالات داخلية وأحاسيس إدراكية وخلفيات أسطورية. وبعد اطلاعها على لوحات فان جوخ وجوجان ستجد نفسها حائرة أمام هذا التقاطع الفجائي. المنهج نفسه والتصور نفسه والتقنية نفسها ولن تجد جوابا إلا في أعماقها. فالفنان عليه أن ينصت لأعماقه ويتحكم في حساسيته تجاه مادية الأشياء والألوان والشكل والفضاء، ثم في حيز اللوحة، وبعد مراوادت مضنية تفقد اللوحة بنيتها وأبعادها الهندسية لفائدة عناصر ذهنية ونفسية كالمتخيل والإبداعية والتوتر والقلق.

هذه العناية المقصودة بأهمية المنجز الفني هي من تدخل المبصر من السطوح التقنية إلى الأعماق الجمالية. نجد في غالبية لوحات البورتريه طبيعة جامدة ومسطحة لأن اللون والضوء هما من يقود عملية المشاهدة. أما عند بولا فالتوازن الدينامي والبعد الروحي هما ما يجعلان الأشياء والأحاسيس تتحرك. في باريس مرة أخرى ستحس بولا بعدم الارتياح نظرا لخصوماتها الشديدة مع زوجها، ففي سنة ١٩٠٥ أمرها زوجها بالعودة إلى قريتها.



العجوز القروية زيت على قماش (١٩٠٧) ٩٦ × ٧٧ سم
مؤسسة دتروا للفنون، دتروا

فتاة بصحبة رقاص (١٩٠٠) زيت على ورق كارتون
٧٢×٥١،٥سم. معرض سطاتش بشتوتجارت

ولولا الشاعر راينر ماريا ريلكه وزوجته كلارا ريلكه اللذان ساندا عطشها الفني وتفهما رغبتها في الحرية ودعوتها في الوقت نفسه إلى تفهم إلحاح زوجها. وما إن عادت إلى القرية حتى أصابها الضجر مرة أخرى لتعود في السنة التالية إلى باريس، حدث هذا في ٢٣ فبراير ١٩٠٥، لتبدأ حياة جديدة مليئة بالحرية والجرأة والعنفوان. كانت المردودية المادية للوحاتها هزيلة مما اضطرها إلى طلب المساعدة من زوجها الفنان أوطو مودرزهن الذي لم يبخل عليها، بل ترك كل شيء وراءه: مشاريعه ومدرسته، وقدم إلى باريس، وبالفعل فقد خصص كل وقته للاعتناء بها.

أسفر ذلك عن حياة سعيدة وتناغم أثمر قرب إحساسها الحقيقي بالأمومة. وسيدفعها ذلك إلى الرحيل من باريس والاستقرار بصفة قسرية في قريتها. كان عملها في هذه الفترة قليلا، لكنه حمل علامات تحوُّل وتغيير عبرت عنها في رسالة إلى صديقها برهارد هايدجر: «هذا الصيف لم أعمل إلا نادرا وأجهل إن كان سيروق لك هذا القليل مما أنجزته، ففي مجمله لا يختلف عن الباقي من حيث الأفكار، لكن الشكل الذي اتخذته من دون شك مختلف. أريد التعبير من خلاله عما للون من تعددية وإثارة وقوة وشفافية. أعمالي الباريسية كانت باردة وتعبر عن غربة حادة وفراغ مطلق».

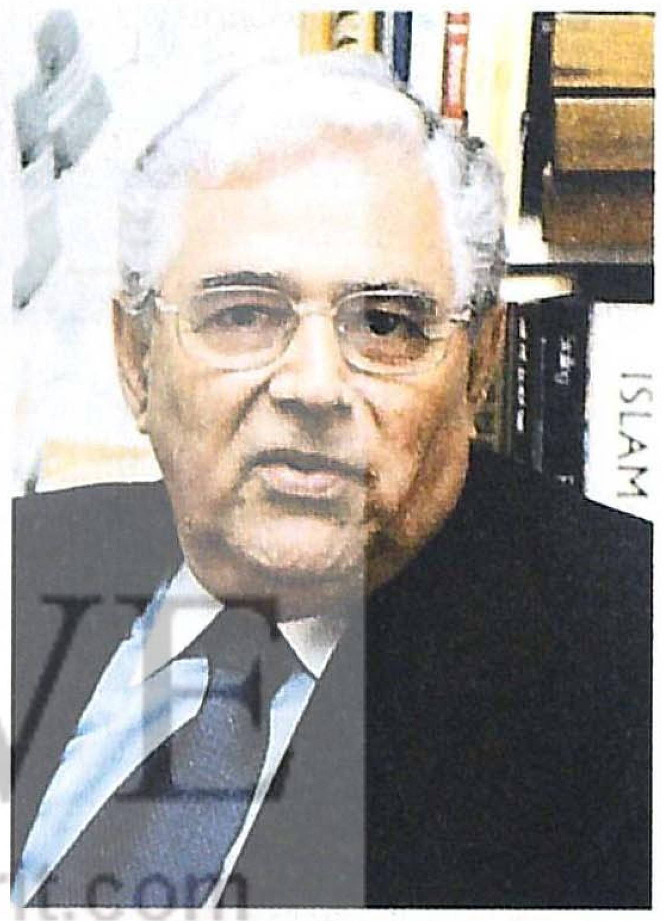
خلال شهور سنة ١٩٠٧ ستتغير طريقة رسمها، ستغدو أكثر حرارة واستنارة واستطعاما للحياة وحساسية إنسانية. كانت وقتها تودع العالم الذي لم تأت لأجله؛ ففي السنة نفسها وفي ليلة العشرين من شهر يونيو وبعد أسابيع معدودة من إنجابها لطفلتها ماتيلدا ستغادر العالم جراء مرض مفاجئ تاركة وراءها كمّا هائلا من اللوحات تتهافت عليها اليوم أشهر المتاحف والمعارض الفنية ◆

أكثر من خمسة وعشرين جاليري، تعمل اليوم في لبنان في ترويج الأعمال التشكيلية. وأصحاب هذه الجاليريات، كانوا إما مقتنين أحبوا الفن للفن، ثم تحولوا إلى مقتنين تغلب عليهم الصفة التجارية، وإما ارتكزوا منذ البداية على الفن التشكيلي كمهنة ومصدر للتجارة، بهدف مضاعفة أموالهم، فعملوا في هذه التجارة على مستوى السوق المحلية اللبنانية والعربية من جهة، والسوق العالمية من جهة أخرى، مقدمين بذلك خدمة كبيرة للرسامين والمقتنين في آن معا عبر تسهيلهم لعملية التبادل الفني بينهما.
أما المقتنون الحقيقيون الذين يعتبرون الفن دلالة على العصر الذي يعيشون فيه، ويهدفون أكثر ما يهدفون إلى المساهمة في تعميم المعرفة الفنية التشكيلية، وإنشاء متحف فني، أو تحويل منازلهم إلى شبه متاحف تضم معالم فنية، فهم إما من أصحاب رؤوس الأموال وإما من أصحاب الشركات والبنوك التجارية الذين جمعوا في منازلهم ومكاتبهم مئات الأعمال التشكيلية، وإما من الموظفين والأشخاص العاديين الذين اقتنوا على قدر إمكاناتهم المادية.

داربن صالح - لبنان

رعاة الفنون اللبنانيون..

التشكيل بين التجارة والاقتناء


ناصر السعيدي

انطوان شاهين

وللدخول إلى عالم اقتناء الأعمال التشكيلية في لبنان، نعرض نموذجين: الأول المقتنون، ويمثلهم بأحد أبرز اللبنانيين المقتنين للوحات فنية ولحرف يدوية من أعمال رواد وشبان جدد من الفنانين التشكيليين اللبنانيين والعرب: ناصر السعيدي.

والثاني، أنطوان شاهين صاحب جاليري شاهين، أكبر وأقدم الجاليريات الفنية في بيروت.

لا يخيل لزائر منزل السعيدي أنه يدخل منزلا عاديا كغيره من منازل بيروت العريقة، خصوصا أنك إن التفت، طالعتك أعمال فنانين اختلف بعضهم عن بعض في اتجاهاتهم ومدارسهم الفنية، ولكنهم اجتمعوا على جدران وفي أرجاء هذاالمنزل، الذي بدا مزارا لا يقصده إلا المؤمنون بذوقه ومقتنياته الفنية. ولا تقتصر مقتنيات السعيدي الفنية على لوحات تشكيلية، بل تعدتها لتشمل منحوتات ومحفورات يدوية ولوحات ملونة، ضاق بها المكان فجُمعت في غرفة منزوية علها . عما قريب . تجد مكانا واسعا تتنفس فيه الصعداء، ويصبح المنزل متحفا، شاهدا على تاريخ الفن التشكيلي العربي عموما واللبناني خصوصا خلال الخمس والعشرين سنة الماضية.

سنوات طويلة أمضاها السعيدي في جمع ثروة فنية جاوزت ستمائة عمل من توقيع فنانين مختلفين، معظمهم من اللبنانيين بالإضافة إلى بعض الأعمال لسوريين وعراقيين ومغاربة وأردنيين.

عاونه على تكوينها بإسداء المشورة والرأي، العديد من الأصدقاء والفنانين والنقاد، منهم: سمير الصايغ، جوزف طراب، فيصل سلطان، عمران القيسي، حسين ماضي، محمد الرواس، أمين الباشا والمرحومتان جانين ربيز وسامية توتونجي.

علما بأنه لا يُحمّل أيا منهم أي مسؤولية عن أخطائه، لأن القرار النهائي كان يعود له وحده، معتمدا في اختياره العمل الفني على دراسة فن الرسام المعني والحب الشخصي لأعماله ورأي النقاد. والسعيدي الذي يعتبر الفن كـ «الموضة» تعتمد على الرأي الشخصي للمقتني أولا وأخيرا، بحيث يصعب على بعض الناس اقتناء لوحة لفنان معروف ومشهور لأهميته في ميدان العمل التشكيلي، وتبلغ قيمتها مبلغا كبيرا من المال وإنما لا تتماشى مع ذوقهم وميولهم الفنية، كان يجد نفسه أحيانا، ينتقي بعض الأعمال لجعل مجموعته أفضل تمثيلا لحركة الفن التشكيلي في القرن العشرين. على الرغم من أن أي نقص في مجموعته لم يكن بالضرورة طوعيا، فكما يقول: «أحيانا لم أجد لوحات لرسامين محددين أو لم أستطع الحصول عليها لأسباب مختلفة».

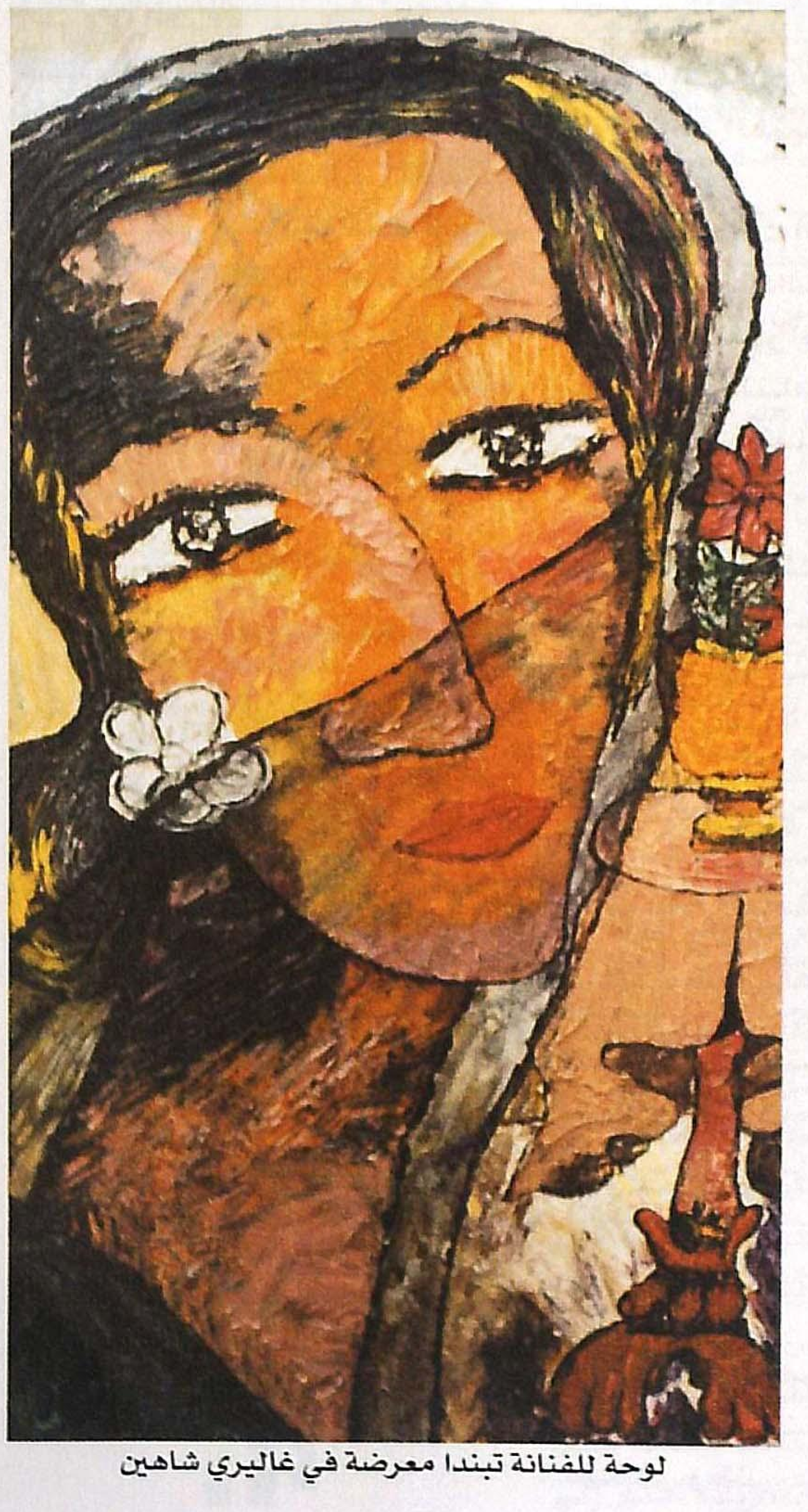
أمام هذا العدد الكبير من الأعمال الفنية، بات من الصعب جدا، لا بل من المستحيل، تحديد القيمة المادية لمقتنيات السعيدي الفنية، لأن القيمة المادية للأعمال الفنية نفسها مازالت غير محددة بدقة في سوق الفن التشكيلي اللبناني والعربي والأجنبي، إذ تقوم على اعتبارات عدة ومتباينة وعلى ظروف وقتية أحيانا.

والحفاظ على التراث الفني التشكيلي من خلال تكوين مجموعة فنية شاهدة على أعمال القرن العشرين، لم يكن سببا أبعد السعيدي عن اقتناء الأعمال الفنية العالمية، إنما عَجز ثروته عن شراء أعمال باهظة الثمن على الرغم من أهميتها، ورغبته في التعرف على العمل الفني عن كثب قبل شرائه، وهذا ما يصعب حصوله على اللوحة الفنية الأجنبية التي يتطلب الوصول إليها قطع آلاف الكيلومترات.

والسببان السابقان أنفسهما قادا شاهين أيضا، في السنوات الأخيرة السابقة إلى اقتصار تعامله مع السوق الفنية العالمية، على زيارة المعارض والمزادات العالمية بعد أن كان يتعامل معها بيعا وشراء، إذ سبق له أن تعامل في فن الأيقونات، وأقام معرضا خاصا لعرضها، كما حصل من بعضهم على منحوتات بالأمانة، وأقام معارض عدة في معظم دول العالم ناشرا لتاريخ وفن لبنان التشكيلي.

ويقول شاهين: قبل الحرب، كان لا يقل سعر اللوحة عن الألفي دولار أمريكي، أما اليوم فاقتصر تعاملنا على عرض لوحات لفنانين حديثين، وبأسعار لا تتعدى خمسمائة دولار، كي يبقى في الحسبان الوضع الاقتصادي الذي تمر به المنطقة، والحد الأدنى للأجور في لبنان، وفتح باب الاقتناء أمام أكبر عدد ممكن من الناس من مختلف الطبقات الاجتماعية، لنساهم في بناء جيل

لوحة للفنان إيلي فاخوري من مجموعة شاهين


لوحة للفنانة تبندا معرضة في غاليري شاهين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متقف فنيا وتشكيليا.

وعلى الرغم من الأزمة المادية التي تؤثر من دون شك في كل من السعيدي وشاهين. فمازالا صامدين لأن اختيار كل منهما لعمله بدأ منذ الطفولة.

فالسعيدي، وعندما كان لا يزال في المدرسة ولكثرة شغفه بالفن التشكيلي، كان يدخر «مصروفه» لشراء نسخ من أعمال الفنانين الانطباعيين المعروفين أمثال: فان جوخ ومونيه ورونوار وبيسارو وغيرهم. بعد فشله في الرسم أسوة بزملاء له على مقاعد الدراسة امتهنوا الرسم والزخرفة فيما بعد. وعندما نضجت تجربته، أصبح يرى الفن التشكيلي والموسيقى وجهين لعملة واحدة. «ففي اللوحات الفنية موسيقى وتناغم وتجانس وتأليف شبيه بالتناغم الموجود في الموسيقى الكلاسيكية خصوصاً موسيقى موتسارت»، حسبما قال. وبات يهمه أكثر ما يهمه في اللوحة موضوعها أو ما تمثله من تناسق وتآلف للمساحات بعضها مع بعض، بتناغم ألوان تجذب المشاهد وتبقى محافظة على أهميتها بمرور الزمن مما يجعلها قابلة للاستمرارية على مر العصور.

أما شاهين، فقد كان شديد الحماس للاطلاع على تاريخ الفن التشكيلي، من خلال كتب كان يزوده بها بعض أصدقائه ولذلك يقول: «عندما قررت العمل بشكل مستقل عن والدي صاحب محال محمود شاهين وأولاده لبيع الآلات الموسيقية والتسجيل الموسيقي، اخترت العمل في تجارة الأعمال الفنية، فكنت أستورد لوحات فنية مطبوعة وأبروزها لبيعها».

على الرغم من الحرب الهوجاء التي أصابت لبنان واستمرت ما يقارب خمسا وعشرين سنة. فقد جمع السعيدي معظم مقتنياته الفنية، تحديدا في أثناء الاجتياح الإسرائيلي لمدينة بيروت، لشعوره بالثورة ومواجهة الحرب بكل ما بقي لديه من جماليات، ولخوفه من الخطر على وجود لبنان كـ «كيان» وإبقائه في ذاكرة الفترة الذهبية للثقافة والفنون الممتدة بين عامي ١٩٣٠ و١٩٧٠.

غير أن شاهين الذي كان عضوا في جمعية تجار الآثار في بيروت قبل الحرب، أسس لعلاقة واسعة بالسوق الفنية العالمية، مكنته من بيع لوحتين واحدة لبيكاسو وأخرى لسلفادور دالي، كما لم يتوقف عن نقل الأعمال الفنية إلى معارض في دول عربية وأجنبية، على الرغم من التكاليف الباهظة خصوصا بعد أن نُسفت محال فردان والحمرا بالديناميت بهدف نسف الثقافة في لبنان.

مجموعة من المحفورات اليدوية من صنع فنانين لبنانيين وعرب في مقتنيات السعيدي

من الطبيعي، وبعد كل ما حل بلبنان، أن يقع السعيدي في حيرة من أمره ما بين زيادة الاقتناء والحفاظ على هذه الثروة الفنية، التي تُشكل جزءا من التراث اللبناني، خصوصا أنه كان مضطرا للهرب بعائلته من منطقة إلى أخرى، وأحيانا إلى السفر خارج حدود لبنان. فما كان منه إلا أن جمع مقتنياته الفنية، «بقبو» لعائلته في مدينة صيدا الجنوبية لما ينوف على أربع سنوات، فأصيبت ببعض التلف، مما اضطره إلى الطلب من بعض الخبراء وأصدقاء له من الرسامين ترميم ما أتلفته تأثيرات الحرب والسنين الأربعة. علما بأنه لا يحبذ فكرة الترميم، لأنه يعتبر أن الترميم يفقد العمل الفني بعضا من قيمته الفنية. ومع ذلك، اقتنى بعضا من الأعمال المرممة لأهميتها، وحتى تكون مجموعته الفنية أكثر دقة في تمثيل الحقبة الزمنية التي عايشها من القرن العشرين.

> ”سنوات طويلة أمضاها السعيدي في جمع ثروة فنية جاوزت ستمائة عمل من توقيع عدة فنانين، معظمهم من اللبنانيين، بالإضافة إلى بعض الأعمال لسوريين وعراقيين ومغاربة وأردنيين“

وقد يتساءل البعض، لماذا لم يلجأ السعيدي إلى شركات التأمين لحماية هذه الثروة الفنية من أي فعل يصيبها بضرر في أثناء الحرب أو بعدها، كما فعل أنطوان شاهين صاحب المجموعة الفنية الأكبر والثابتة في لبنان؟

إن ممتلكات السعيدي الفنية متحركة دائما، تُهدى وتُعار وتُعرض وتُغير أمكنتها مما يحول دون إمكان التأمين عليها، فمنذ وقت قريب اتفق السعيدي، مع الجامعة اللبنانية الأمريكية على إنشاء معرض للفنون الجميلة، وأهداهم بعض اللوحات ووعد بإعارتهم لوحات أخرى فور تجهيز المكان المخصص للعرض، كما قام بإعارة بعض منها أيضا إلى متحف سرسق وأحيانا إلى معارض خارج لبنان بهدف الاستفادة العامة منها.

وبما أن هدف السعيدي الأساسي من جمع هذه الثروة الفنية إقامة متحف فني، لذا فقد حاول مرارا ومع جهات عدة لبنانية، إنشاء متحف ولكن الإمكانات المادية كانت تقف باستمرار في وجه تحقيق هذا المشروع.

لذلك لا بد من أن نسأل عن دور الدولة في إنشاء متحف فني تشكيلي وطني، يحفظ تراث لبنان الفني ويؤرخ له، وعن وجود المزادات العلنية التي تعيد للبنان مجده الفني الذي كان عليه فترة ما قبل الحرب؟

منذ الثمانينيات من القرن الماضي، انخرط السعيدي وزوجته في المساعدة على تنظيم معارض فنية لرسامين لبنانيين أو لمواضيع معينة في الحركة الفنية التشكيلية في لبنان وخارجه، مما فتح المجال أمامهما للاستقصاء عن الجيل الجديد من الرسامين، لإضفاء صورة متكاملة عن أي منحى معين من الفن التشكيلي. ومنذ ثلاث سنوات نظما معرضا عن فن «الجرافيك» أي الحفر والطبع في الجامعة اللبنانية الأمريكية، ثم بحثا معا عن الجيل الناشئ من الفنانين الذين يمتهنون فن «الحفر» و«الليتوجرافيا» وغيرهما وتعرفا إلى العديد منهم بمساعدة أصدقاء نقاد ورسامين.

كما نظما معرضا جماعيا لفن «الخزف» أو السيراميك في لبنان وذلك في مركز الفنون الذي أُنشئ أخيرا في الجامعة نفسها، وتعرفا أيضا من خلاله على عدد كبير من الناشئين في مجال فن الخزف المعاصر.

وخلافا لما يعتقد البعض هناك ظاهرة تشد انتباه السعيدي في الحركة الفنية في لبنان، وإن كانت غير واضحة، وهي توارد وتجانس وتشابه في الأسلوب، في أعمال جيل معين من الرسامين ومقاربة في مراحل معينة من حياتهم الفنية. إذ يجد مقاربة بين أعمال شفيق عبود وأمين الباشا وحليم جرداق التجريدية، وبين تلامذتهم ممن يمكن تسمية «المدرسة التجريدية الغنائية» في لبنان. حسبما قال. والعشرون سنة

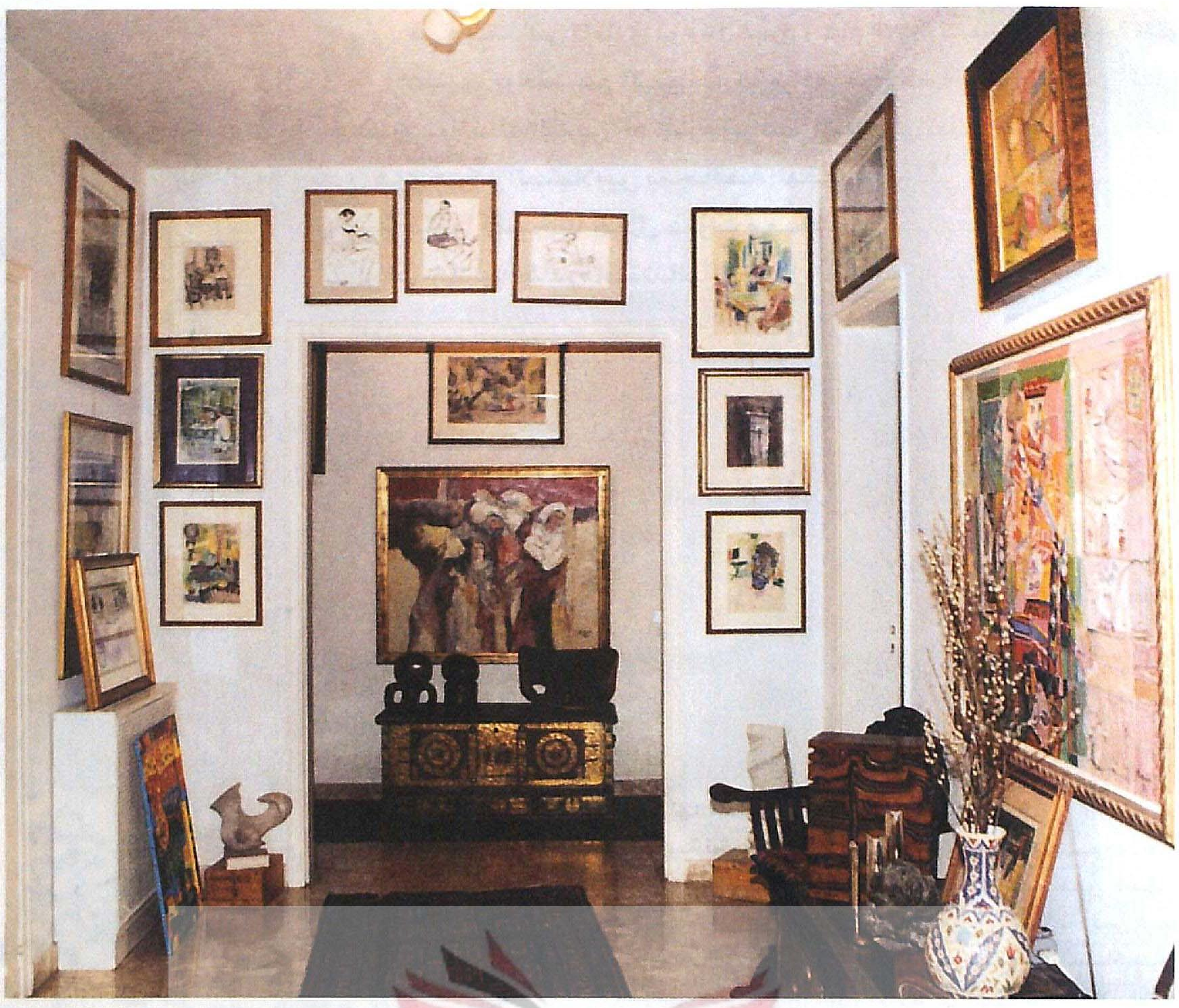
لوحة للفنان حسن جوني من مقتنيات السعيدي

الماضية مكنت السعيدي من الاطلاع ودراسة مختلف أوجه الفن التشكيلي في لبنان. فكون قناعات معينة بأهمية رسامين محددين، جعلته ينفرد في انتقائه اللوحة الأقرب إلى نفسه وذوقه الفني. وقد يكون ذلك ما جعله يقتصر اليوم في انتقائه الأعمال الفنية على بعض أعمال الناشئين من الفنانين.

نرى عبر التاريخ أن مشجعي الفنون أثروا كثيرا في الإنتاج الفني التشكيلي، فالكنيسة المسيحية شجعت على الرسم وإقامة النقوش على جدرانها، في حين أن الإسلام الذي لم يشجع على التصوير ساهم في توجيه الفنانين نحو الحرف اليدوية.

ومن بين الفنانين الذين استفادوا من هذا الأمر «ماتيس»، الذي زاد الطلب على أعماله من قبل المقتنين الروس لتزيين قصورهم، ونتج عن ذلك اللوحتان الشهيرتان: «الموسيقى» و«الرقص».

مما سبق يمكن أن نلاحظ مدى تأثير المقتنين في الإنتاج الفني للفنانين، على الرغم من أن الجمهور بأكمله يؤثر في الفنان أكثر من المقتنين أنفسهم، لأن الفن للناس. أما بالنسبة إلى السعيدي، فيرى أن موضوع تأثير المقتني على الفنان أمر يقرره الفنان والناقد معا، في وقت يؤكد فيه مساعدته في أحيان كثيرة ومن خلال اقتنائه المتزايد للأعمال الفنية، وتعميم المعرفة بالنسبة إلى بعض التشكيليين، وإن كان ذلك بطريقة عفوية. حيث تشجع الكثيرون من أقاربه وأصدقائه على اقتنائه



لوحات لفنانين لبنانيين، على الرغم من أن المدرسة الفنية في حد ذاتها ليست مقياسا لانتقاء لوحة أو منحوتة بالنسبة إلى السعيدي، فالمقياس النهائي هو ما يعتبره جودة اللوحة.

إن لأصحاب الجاليريات وللعاملين في تجارة الأعمال الفنية الدور المهم في تنشيط الحركة الفنية التشكيلية، وزيادة الذوق الفني لدى جمهور الفن واندماج الحركات الفنية ذات الجنسيات المختلفة في بوتقة واحدة هي «الفن التشكيلي المعاصر».

وهذا ما عمل على تحقيقه شاهين طوال هذه السنوات، إذ عرض من الأعمال ما يزيد على مائة واثنين وثلاثين فنانا من لبنان وخارجه ولفنانين مخضرمين، ومن الجيل الفني الجديد. فكان أول من عرض لفنانين عرب بشكل جماعي، في معرض أُقيم في شهر فبراير من العام الماضي ضم الرسامين، فضل طعمه وعلي تاجر ورؤوف الرفاعي وأشرف ناصف وعلي قاسم وأكرم السراج وعمران القيسي وغيرهم.

كما سبق وعرض لفنانين من فرنسا وروسيا وإنجلترا والمجر.

وعندما بدأ شاهين يلاحظ ظاهرة هجرة معظم الفنانين اللبنانيين إلى أوروبا وأمريكا، حيث التربية الفنية على مستوى الأفراد، واحترام الفنان على مستوى آخر، بحث عن طرق جديدة لإعادة نشر الفن التشكيلي وتقريبه أكثر إلى الجمهور، الذي يتراجع يوما بعد يوم عن زيارة المعارض الفنية التشكيلية. وخلال بحثه وجد أن إقامة معارض فنية في الفنادق أو عرضها فيها، هي الطريقة الأفضل تحديدا، وأنها تجعل الفن بمتناول معظم الميسورين اللبنانيين والزوار الذين يقصدونه لسبب أو لآخر.

إضافة إلى أنه قام بدراسة لذوق جمهور الفن التشكيلي، من خلال إحصائية صغيرة، توزع على كل زبون يدون فيها أسماء أجمل اللوحات التي أعجبته خلال المعارض الفنية التي يقيمها، وهي معارض لفنانين من مختلف المدارس الفنية.

ومن الملاحظات التي تحدث عنها شاهين أيضا: «الخوف الذي بات يصيب الفنانين أنفسهم».

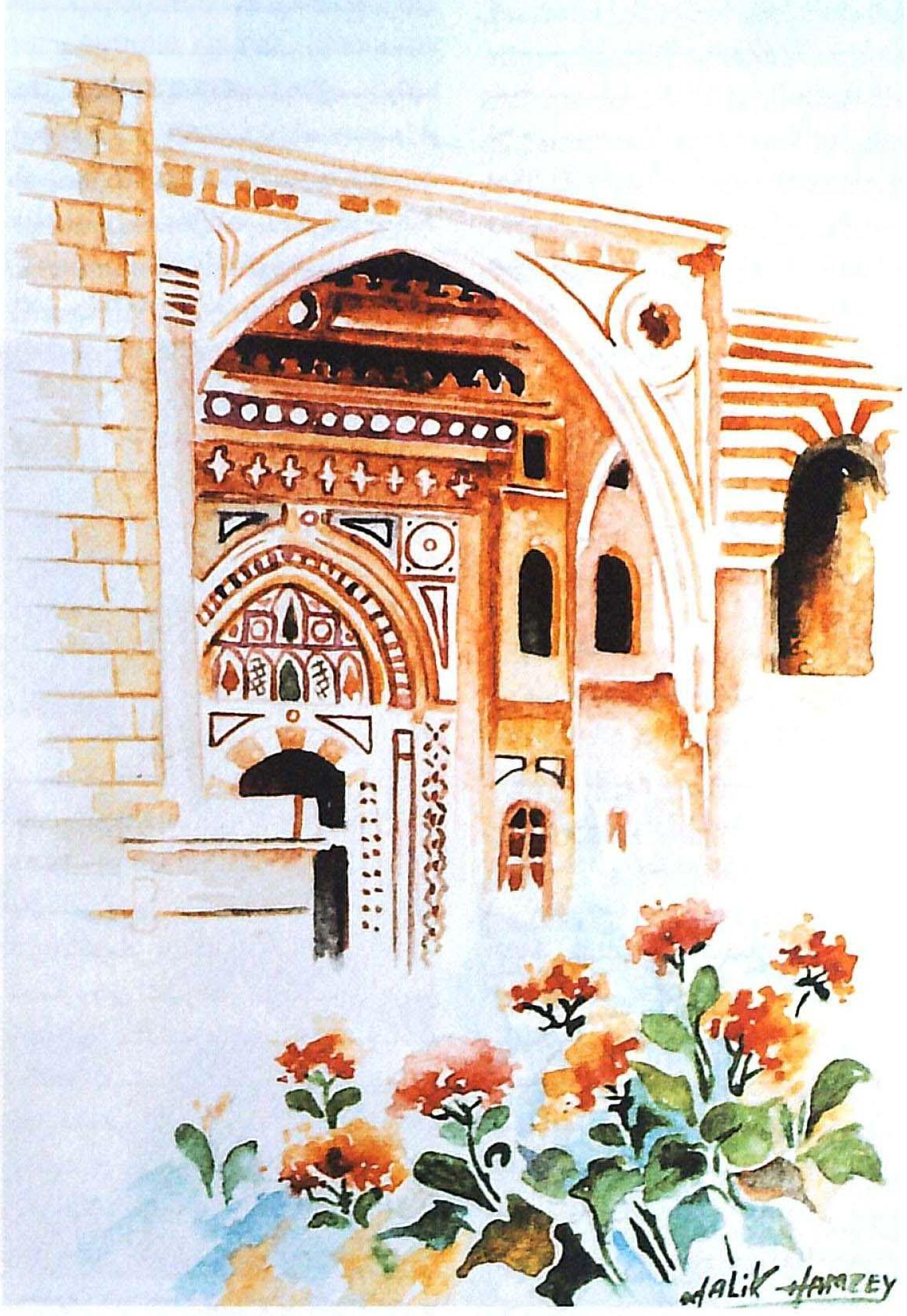
فالفنانون اليوم، يخشون احتكار أصحاب بعض الجاليريات لهم، كما يدعون الله لحمايتهم من أقلام النقاد الدخيلين على هذه المهنة، التي تتطلب من مُمتهنها الدراسة الطويلة والمعمقة لتاريخ وتطور الفن، وللكتابة بموضوعية بعيدا عن العلاقات الفردية.

> ”استطاع شاهين أن يؤسس لعلاقة واسعة بالسوق الفنية العالمية، مكنته من بيع لوحتين واحدة لبيكاسو وأخرى لسلفادور دالي، كما لم يتوقف عن نقل بعض الأعمال الفنية إلى معارض في دول عربية وأجنبية“

يبدو للعديد من المهتمين، أن دفع مبالغ كبيرة مقابل شراء أعمال فنية غير مسعرة دوليا، وغالبا ما تكون من دون شهادة واضحة مجازفة، فكيف استطاع السعيدي المجازفة، خصوصا أن سوق الفنون التشكيلية في لبنان غير منتظمة، بمعنى الأسواق العادية الأخرى، ولا يقتصر ذلك على لبنان فقط، إذ نلاحظ في جميع دول العالم لوحات تُباع بأسعار متفاوتة للفنان نفسه، لأن سوق الفن التشكيلي تعتمد على عناصر ومقومات لا يمكن حصرها علميا وتلعب فيها العاطفة دورا كبيرا؟

وقديما لم يكن للفن التشكيلي أسعار محددة إلا ما يضعه الفنان نفسه، وفي حينها لم يكن للسعيدي أي مشكلة في هذا الموضوع، لأن شراءه كان يعتمد على حب العمل نفسه بينما اليوم أصبح اختياره أكثر عقلانية، بحيث بات يقارن أسعار أعمال الفنانين بعضهم مع بعض وحسب مستوياتهم» كما انه يرى في لبنان في السنوات الأخيرة قياما مشهودا له لبعض الجاليريات والمؤسسات التي تتعاطى بيع وشراء اللوحات الفنية.، التي وضعت هوامش معينة لأسعار أعمال بعض فناني الجيل القديم، والتي قدمت خدمة كبيرة للمقتنين وغير المقتنين، خصوصا أن بعضها أنشأ «سوقا ثانوية» للفن في لبنان.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى المزادات العلنية للأعمال الفنية في السنوات الأخيرة، التي وضعت أسسا للوحات بعض الرسامين. فقد جرى أخيرا وتحديدا في تاريخ ٣ مايو ٢٠٠١، كما قال السعيدي، مزاد علني في مؤسسة «سوذبيز» في لندن، بيعت فيه مجموعة من أعمال رسامين من العالم العربي منهم: لبنانيون وسوريون وأردنيون ومصريون وعراقيون، وهذا المزاد سوف يساعد على توضيح الحدود العامة للأسعار التي يمكن تداول الأعمال الفنية على أساسها، كما أن هناك تحركا للإكثار من هذه المزادات بهدف وضع الفن التشكيلي في منطقتنا على الخارطة الإقليمية العالمية» ◆



من مجموعة شاهين

http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مستشفى المعادي يوم ٢٥ فبراير عام ١٩٧٥، كتب القدر كلمة النهاية في حياة أم كلثوم، التي أغمضت عينيها ورحلت عن الدنيا، تاركة وراءها ثروة فنية مذهلة تضمن لها تخليد اسمها في التاريخ كواحدة من أنبغ مطربات العالم العربي. أم كلثوم إبراهيم البلتاجي تلك الفتاة البسيطة الخجولة، ابنة قرية «طماي الزهايرة» إحدى قرى مركز السنبلاوين بمحافظة الدقهلية، والتي خرجت منها ذات صباح وهي لا تملك سوى موهبتها الفطرية، لكنها أصبحت خلال سنوات معدودة «كوكب الشرق» بعد أن تربعت على عرش الغناء العربي لمدة نصف قرن، كانت خلالها ظاهرة استثنائية لا تقبل المراجعة أو تبدل الأذواق. جريدة «الفنون» في ذكرى رحيلها السابعة والعشرين تحاول الاقتراب من أم كلثوم الإنسانة.

بورتريه بريشة الفنان أحمد غانم

جهاد فاضل - لبنان

محاولة لإعادة النظر في تاريخها

الاقتراب من أم كلثوم

منذ وفاة المطربة الكبيرة أم كلثوم، وسيرتها الذاتية والفنية تخضع لمراجعة واسعة دون أن تصل هذه المراجعة بعد إلى أقصى غاياتها لأسباب مختلفة أهمها أن سيرة أم كلثوم ليست سيرتها وحدها بقدر ما هي سيرة عصر، وسيرة أشخاص متعددين، على وجه الخصوص، لا يمكن الحديث عنها دون الغوص في علاقتها معهم. ومع أن أكثر هؤلاء قد انتقل إلى رحاب ربه، إلا أن لهم ورثة بإمكانهم أن يثيروا المتاعب القضائية، وغير القضائية أيضا، في وجه من يحاول التعرض إلى جوانب مختلفة من علاقتهم بأم كلثوم. وقد شاهدنا عندما عُرض مسلسل عن أم كلثوم تأليف محفوظ عبدالرحمن وإخراج إنعام محمد علي في شهر رمضان قبل عامين، حدثت احتجاجات مدوية من هؤلاء، وتهديدا بمراجعات قضائية قام بها أبناء فنانين وشعراء كبار اعتبروا أن صورة آبائهم في المسلسل كانت مسيئة لذكراهم.

ومن هذه الأسباب أيضا أن الجمهور نفسه اعتاد على صورة معينة لأم كلثوم ليس من اليسير زحزحته عنها اليوم، كما لم يكن بالإمكان زحزحته عنها، وهي على قيد الحياة. ففي عصرها، ندرت المقالات التي كانت تتحدث حديثا نقديا عن سيرتها أو عن نتاجها. وفي ذلك العصر لم تكن قد عُرفت بعد حتى المقالات التي تفاضل بين أغنياتها لتقول مثلا أن أغنيتها هذه أفضل من أغنيتها تلك، ذلك أن كل ما غنته، أو كانت تغنيه، هو في صنف رائع ولا عيب فيه. فالعيب في أغاني الآخرين لا في أغانيها. وإذا كانت عبارة «الزعيم الأوحد» قد عُرفت في الحياة السياسية العربية ابتداء من أواخر الخمسينيات أو بداية الستينيات، فإن أم كلثوم كانت تزاول عمليا هذه الزعامة بلا منافس تقريبا وكانت زعامتها منبثقة من إجماع شعبي حقيقي.

كانت ظاهرة أم كلثوم ظاهرة «فرعونية» بالفعل. وقد أذعن الجميع في زمانها لهذه «الفرعونية» بمن فيهم الصحافيون والنقاد المشاكسون الموجودون في كل زمان ومكان. وكان حضورها حضورا طاغيا لا في حفلها الشهري المعتاد في يوم الخميس الأول من كل شهر حيث تتربع على عرش قلوب مستمعيها، ملكة حقيقية، بل في كل مكان يضمها.

ومع أن وفاتها في منتصف السبعينيات شكلت مناسبة لفتح تركتها الفنية والإلقاء نظرة نقدية فاحصة على هذه التركة- كما على سيرتها أيضا- إلا أن الكثيرين أحجموا أو تهيبوا. فالورع مازال سيد النفوس، والمساس بهذا الهرم كان مماثلا للمساس بالذات الملكية في عهد زمن الأسرة العلوية، نظرا للحب الكبير الذي لها في القلوب. وقد قال كثيرون: إن أسبابا كثيرة تحول دون الحديث عن أم كلثوم على طريقة الغربيين؛ ومن أجل ذلك، كان أكثر ما كُتب عنها في الصحافة المصرية، وكذلك بين عالم الأبحاث والدراسات، ذا طابع تحليلي أكثر منه طابعا نقديا. وكان في مجمله أقرب إلى التوثيق أو التسجيل منه إلى أي شيء آخر.

ولا يستثني بعض المراقبين مسلسل محفوظ عبدالرحمن من هذه الملاحظات. فالدكتور جلال أحمد أمين يقول: إن هذا المسلسل تسجيلي في الأساس يقول لنا ما حدث دون الغوص في ما يمكن أن يكون وراء الأحداث من تصارع بين أكثر من موقف وأكثر من عاطفة. فالشخصيات كانت جاهزة وتامة الصنع من البداية، لا تعاني أي قلق داخلي، بل حتى التصارع فيما بينها، إن وجد، كما في حالة الخلاف بين أم كلثوم وزكريا أحمد، يكتفي فيه بما يمكن معرفته من قراءة ما كانت تنشره الصحف من أخبار، فلا تبذل أي محاولة للتعرف على الدوافع الحقيقية للخلاف، ويقنع الكاتب (على أمل أن يقنع المشاهد أيضا) بإنهاء الخلاف الطويل والعميق، بكلمة صغيرة تقال في المحكمة تنطوي على مدح من زكريا أحمد لأم كلثوم، ومدح من أم كلثوم لزكريا أحمد. وينتهي الأمر كأن شيئا لم يكن، فلا يسع المرء حينئذ إلا أن يقول لنفسه: «يا ليت الحياة فعلا بهذه البساطة، ويا ليت تغيير عواطف الناس ومشاعرهم يتم بهذه السهولة».

وقد كان مما توقف عنده بعض النقاد الذين تابعوا مسلسل محفوظ عبدالرحمن، أن هذا المسلسل توقف عند القشرة الخارجية لحياة هذه السيدة العظيمة دون أن يحاول النفاذ إلى حياتها «الجوانية» الداخلية. إذ لا يُعقل بنظر هؤلاء ألا تنطوي شخصيتها، ولو القوية الباهرة، على نواحي ضعف لا يخلو منها أحد. فهل يمكن ألا تكون قد أحبت وشقيت بحبها وعاشت لحظات الضعف التي يعيشها عادة المحبون؟ هل يمكن ألا تكون قد بكت أو ندمت أو أخطأت؟ إن شيئا من ذلك لا يجده المرء «في هذا المسلسل، ولا في أي كتاب أو بحث رصين تناول مسيرتها، كأن هذه السيدة الرقيقة غاية الرقة في مجالسها، كانت من صلب الآلهة لا من صلب آدم وحواء.

وقد لاحظ الدكتور عبدالقادر القط، في ما كتبه عن المسلسل في جريدة «الأهرام»، أنه افتقر قبل كل شيء إلى «قصة»، تقوم على صراع ما، تأخذ بالمشاهد في أول المسلسل إلى آخره، وتشوقه إلى معرفة ما يمكن أن يحدث في تطور هذا الصراع. ويقصد الدكتور القط بذلك خلو المسلسل من عنصر الدراما. وهو عنصر كان بإمكانه أن يهب مزيدا من التشويق والإثارة. ولكن لعل لمحفوظ عبدالرحمن عذره في هذا. فإذا كان الطريق السهل الذي سلكه جر عليه الكثير من المتاعب، فما الذي كان سيحدث لو أنه حاول النفاذ إلى بعض غياهب سيرة من تناولهم في مسلسله؟ إلى أين كان سيصل لو أنه حاول أن يفسر مثلا أسباب المشاكل الحقيقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين أم كلثوم وزكريا أحمد؟ وما الأسباب الحقيقية لعزوف أم كلثوم عن ألحان محمد القصبجي وتفضيلها ألحان رياض السنباطي، وآخرين عليها؟ أو للإجابة عن طبيعة العلاقة التي كانت قائمة بينها وبين نخبة من كبراء زمانها؟ أو للحديث بصراحة عن تاريخها العاطفي دون الأخذ في الاعتبار هذا الاعتبار أو ذاك؟

جلال أحمد أمين يتحدث عن صعاب مختلفة تواجه كل من يحاول التصدي لدراسة أم كلثوم، وعلاقتها بالشخصيات التي عرفتها أو دارت في فلكها. هناك مثلا الحذر الواجب من قضايا قد تُرفع أمام المحاكم إذا غامر الكاتب بالإشارة إلى عيب هنا أو عيب هناك. «وربما كان الأهم من ذلك الحذر من جرح شعور ملايين الناس الذين تعلقت أفئدتهم بأم كلثوم، ولا يقبلون بسهولة الكلام عن بعض عيوبها».

ولكن الكثيرين من الكتاب والنقاد ضاقوا في السنوات الأخيرة بكل يافطات المنع والحظر التي كانت مرفوعة في الماضي بوجه كل من يحاول زيارة المناطق التي قيل إنها مناطق مزروعة بالألغام ويحسن لأسباب مختلفة، ألا يجوسها أحد. فقد قال هؤلاء: إن المسألة تتعلق فقط بدراسة شخصيات فنية أو ثقافية دراسة نقدية وعلمية تتوخى معرفة حقيقتها بالضبط. وهو أمر ينبغي أن يحضّ عليه، وأن يعتبر مشروعا بل بدهيا. بل هو مشروع وبدهي في كل مكان تحت الشمس. فما الذي يضير أم كلثوم مثلا لو كُشف عن حقيقة علاقاتها العاطفية أو غير العاطفية؟ وهل تشكل إعادة كتابة سيرتها على نحو يستهدف الحقيقة الكاملة إساءة لسيرتها؟ ولماذا هذا التعامل الورع معها كإنسانة وكفنانة كأنها أسطورة قابلة للتبدد فيما لو خرجت بعض الجوانب الحميمة في شخصيتها إلى الضوء.

ويبدو أن مثل هذه الأسئلة شكلت في الفترة الأخيرة دوافع لترك التهيب واقتحام ما يمكن اقتحامه من حياة هذه السيدة العظيمة. فقد بادر بعض الدارسين المصريين أخيرا إلى دراستها في سنواتها الأخيرة على وجه التحديد، أي منذ بداية عدم قدرتها على أداء الوصلات الثلاث في أمسياتها الشهرية المألوفة.

المعروف أن أم كلثوم كانت تغني في حفلتها الشهرية التي تطل بها على جمهورها ثلاث وصلات. ولكنها لم تعد، في ظهوراتها الأخيرة، تستطيع أن تؤدي سوى وصلتين، ثم اقتصرت بعض الأمسيات على وصلة واحدة بعدها امتنعت تماما عن الغناء.

وقد توصل الدارسون لقصة حياتها إلى جملة وسائل لتوثيق حياتها في هذه الفترة منها على سبيل المثال مقابلات أجروها مع صديقات حميمات لها يشكلن، كما ذُكر، معينا لا ينضب للمعلومات والأسرار عنها، كانت هؤلاء النسوة يمضين معها ساعات طويلة في اليوم الواحد، كما كن يرافقنها في أسفارها إلى الخارج. ومما قالته إحدى هؤلاء النسوة إن أم كلثوم شعرت بطعنة في قلبها عندما نهرتها في حادثة مشهورة، السيدة جيهان السادات التي تنكر الآن في كل حواراتها الصحافية والتلفزيونية هذه الواقعة، ربما لأنها شعرت بعد ذلك بجسامة الخطأ الذي ارتكبته، وبعمق علاقة أم كلثوم بالشعب المصري، خاصة أن هذا الخطأ أدى إلى اعتزالها الحياة العامة، وكذلك إلى انهيارها النفسي الذي أدى لاحقا إلى وفاتها. فعندما سافرت بعد هذه الحادثة إلى الخارج، كانت تبكي بلا انقطاع. ولا شك عند هؤلاء الصديقات أن هذه الحادثة عجلت برحيلها، وكان من الممكن لولاها، أن تمضي سنوات أخرى على قيد الحياة تتمتع خلالها بشيخوخة قريرة تستحقها، وربما كتبت في أثنائها مذكراتها، أو روت أحداثا خاصة في حياتها.

لقاء السحاب الذي جمع كوكب الشرق وموسيقار الاجيال

> "معظم ما كُتب عن أم كلثوم في الصحف كان كلاما ذا طابع تحليلي أقرب إلى التسجيل والتوثيق، لأن الجميع تهيبوا الاقتراب النقدي من سيرتها"

وتقول هؤلاء الصديقات إن أم كلثوم كانت تستلطف الرئيس أنور السادات، ولكن عبدالناصر كان أقرب إلى قلبها. لقد كانت تحبه فعلا، وعندما مات لاذت بغرفتها المقفلة بالستائر لعدة أيام كانت خلالها تتشنج في الظلام كالأطفال.

وقد عثر هؤلاء الباحثون في متروكات أم كلثوم على كتابات كثيرة بخطها هي ذات فائدة كبيرة لتاريخها الفني، منها ما يتصل بالأجور التي كانت تتقاضاها من كبراء مصر ووجهائها زمن العصر الملكي. ومن جملة هذه المستندات دفتر كانت تدون فيه ما يتصل باقتصادها الشخصي: المبلغ الذي تناولته عن هذا الحفل أو ذاك، وما أودعته في البنك منه وما وزعته على الملحن وأعضاء فرقتها الموسيقية وما أبقته في حوزتها.

مشهد من المسلسل الذي حمل أسمها

ويقول الذين اطلعوا على هذا الدفتر إن من الممكن استخلاص الكثير عن «المؤسسة المالية» لأم كلثوم، كما بإمكانه أن يقدم صورة للحياة الاجتماعية في مصر، بخاصة في مراحل الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات في القرن الماضي. ذلك أن أكثر ما ورد فيه يتصل بالعائد الفني لأم كلثوم في هذه الحقبة بالذات، وهي الحقبة التي شهدت سطوع نجمها، كما شهدت توزعها بين المدينة والريف. فالمعروف أنها بدأت مطربة ريفية قبل أن تقتحم «مصر» (أي القاهرة) وتحتل نواديها الفنية وتخطف الأضواء لا من منيرة المهدية وحدها، بل من سائر مطربي مصر الكبار في زمانها. وعندما أمكنها القبض على «زعامة» الساحة الفنية القاهرية، ظلت على صلة وثيقة بالريف وأعيانه وكبرائه وأفراحه. كانت تستقل القطار إلى الإسكندرية وطنطا وأسيوط ورشيد والمنصورة، بالهمة نفسها التي تستقل بها مطربات اليوم الطائرات إلى هذه المدينة العربية أو تلك لإحياء الحفلات على أنواعها، مع فارق واحد هو أن التاريخ كان يرافق حفلاتها، في حين يغيب التاريخ عن حفلات مطربات ومطربي زمننا الراهن.

دفتر أم كلثوم بخطها يضم، كما أشرنا، ذمتها المالية أو اقتصاديات مؤسستها.

ففي هذه الصفحة تكتب أنها أحيت في الليلة السابقة حفلا في قصر النقراشي باشا تقاضت عنه ثلاثمائة جنيه. وزعت على أعضاء فرقتها منها مائة جنيه وأودعت في البنك مائة أخرى واحتفظت بالمائة الثالثة لنفسها.

وفي صفحة أخرى تتحدث عن فرح أحيته في الريف: في قصر الباشا الفلاني في عزبته، وعن المبلغ الذي تقاضته، كما تتحدث عن بعض أعضاء فرقتها الذين كانوا معها.

وفي صفحة ثالثة سطور عن أغنية جديدة يلحنها لها زكريا أو القصبجي أو السنباطي.

أكثر مذكرات أم كلثوم تعود كما أشرنا إلى حقبة الثلاثينيات والأربعينيات حتى مطلع الخمسينيات تقريبا.

تتوقف هذه المذكرات عند حفل أحيته في منزل أحد الوجهاء، «الجدد» في القاهرة. كان ذلك في بداية الخمسينيات. وافقت أم كلثوم بالطبع، لم يكن باستطاعتها إلا أن توافق. بعد إحيائها الحفل عادت إلى بيتها لتكتب أنها أحيت حفل زفاف ابن شقيقة «فلان»، وتضيف أنها لم تتقاض أجرا عن الحفل، وذكرت السبب.

باحثون مصريون متعددون يعيدون النظر في تراث هذه السيدة العظيمة ويقتربون أكثر من شخصها ومن فنها. وهذا يعني مزيدا من العبير والعطر، ويقظة لزمان لا يقل عذوبة واخضرارا عن زمان الوصل بالأندلس ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعد الفنان نصير شمة أحد الموسيقيين العرب الذين برزوا بجدارة مع نهاية القرن العشرين، واستطاعوا أن يدخلوا القرن الواحد والعشرين بخطوات راسخة، تستند إلى منجز تراكمي ونوعي من التأليف الموسيقي المتفرد، أما المجال الأساسي الذي أبدع فيه، فهو العزف على آلة العود. موظفا الكثير من المقامات بأساليب أدائية حديثة، مرتكزا في ذلك على تراث موسيقي شرقي عريق غذته الموهبة والدراسة المعمقة.

انصبت جهود نصير شمة، الذي يسير على خطى معلم العود جميل بشير، على مزاوجة آلة العود مع الأوركسترا بطريقة مدروسة هارمونيا وذوقيا، انطلاقا من خصوصية الموسيقى العربية، ومن هذا المنطلق شارك في أكثر من مناسبة عازفاً منفرداً على العود، وحقق حضورا لافتا، في بغداد وتونس وبيروت والقاهرة، ودمشق، حيث اشتغل على الشعر الصوفي والمناخات الأندلسية، وصدرت له عدة اسطوانات: «من أمسك بيد الحب» و«قبل أن أصلب» المستوحاة من أشعار الحلاج، و«مقام الحكمة».

نصير شمة هجر جحيم العيش في العراق، ولم يكن يحمل معه إلا آلة العود يعزف عليها نبض قلبه!

حوار وليد الزهير - سورية

نصير شمة: الموسيقى علمتني الحقيقة

هل الموسيقى مازالت ضرورة؟

الموسيقى ضرورة لكل ما هو حي، كل ما هو نابض روحيا وعلميا، وكان توجهي منذ الصغر إلى الموسيقى على أساس أنها حاجة ملحة تدفع إلى هوايات متعددة، وآلة العود تحديدا، وإلى عالم الموسيقى بشكل عام، ولم أستطع أن أتلمس طريقا آخر غير طريق الموسيقى، منذ سن الثانية عشرة كانت الموسيقى بالنسبة لي الأداة الخفية التي عبرها استطعت تشكيل صور جمالية في ذهني وروحي أولاً ثم في ذهن المتلقي.

هل الموسيقى تقول الحقيقة دائما؟

الموسيقى علمتني الحقيقة، أنا لم أكن أعرف قيمة الحقيقة، وكيف يستطيع الإنسان التعامل من خلال الموسيقى بحيث تصبح مرآة عاكسة لروحه، وعندما تمكنت من هذه النقطة، أحسست بأنني أعيش في فضاء وانعدام للجاذبية، ولحظة انفلات من كل ما هو شائب وسلبي والاختفاء خارج الروح والجسد، وهنا تظهر الروح على حقيقتها ويعيش الإنسان بشكل حقيقي.

هل كان التأمل إحدى الوسائل للاقتراب من الحقيقة؟

التأمل هو مرحلة عميقة في التعامل مع الموسيقى. وهو يحتاج إلى أدوات ثقافية عالية حتى يدخل فيها الموسيقي ويدخل الناس معه هذا العالم، وهذه المرحلة جاءت لاحقة بعد تكويني العلمي والثقافي، والخبرة بدأت من خلال الأسئلة الفلسفية، وبدأ الجدل بين ما هو حق وما هو باطل، بين ما هو أسود وأبيض، وهكذا بدأت ثنائيات تفرض نفسها علي، وهذا دفعني إلى عالم آخر، ولقد أصدرت «CD» كاملا اسمه (إشراق) وفيه تأملات.

موسيقى غذتها الموهبة والدراسة المعمقة

عندما نريد أن نحضر حفلة لآلة العود ينتابنا شعور بأننا نعرف ماذا سنسمع سلفا، لكن عندما نسمع نصير شمة نعرف أنك ستخرج عن المألوف والسائد والتقليدي، فهل المتلقي لموسيقاكم يجب أن يسمع شيئا جديدا؟

في أول لقاء صحافي معي عندما كنت طالبا في معهد الدراسات النغمية قلت إنني قادم بمشروع جديد ولن أظهر على المسرح قبل اكتمال هذا المشروع، وأنا شخصيا ضد السائد في كل شيء، عدا الموروث الذي ليس بامكاننا تغييره.

ما الحد الفاصل بين الطرب والتأمل عند سماع الموسيقى؟

الطرب نشوة آنية تخلق علاقة سهلة بين المتلقي والموسيقى، وتزول بانتهاء العرض (عندما كنت أسلم على الضيوف الجالسين أمامنا، قالت لي إحداهن إنها تسمع موسيقى نصير شمة وتكتب) وهذا فعل تأمل، بأن نستطيع ترتيب فكر الإنسان ودافعه إلى الكتابة ودفعه إلى التفكير ورؤية الأشياء بشكل أفضل، لأن الموسيقى وعلم الجمال فعلهما الأساسي إعادة رسم الأشياء واعطاؤها شكلا جديدا، وعندما نتكلم عن امرأة جميلة جدا وغير مثقفة لا يمكن تحملها بعد ساعات، إمرأة لا تملك ملامح الجمال لكنها جذابة فهذه الجاذبية نجدها في روح طيبة وفي فكر جميل، والأمر ينطبق على الموسيقى، فالطرب هو المرأة الجميلة الخالية من الفكر، والتأمل عكس ذلك.

عندما نسمع موسيقاك نشعر بأنك تملك مخزونا سماعيا كبيرا من هذا الشرق، فهل تعاملت مع هذا الموروث السماعي بشكل أكاديمي أم كنت تسمع كثيرا؟

> "في أول لقاء صحفي معي عندما كنت طالبا في معهد الدراسات النغمية قلت إنني قادم بمشروع جديد، ولن أظهر على المسرح قبل اكتمال هذا المشروع"

أنا لا أؤمن بالمصادفة بل كل شيء يجب أن يخطط له، وأعتبر أن الموسيقى علم رياضي وروحاني وجمالي، ويجب على الموسيقي الإلمام بكل تفاصيله، والجانب الروحاني يتكون عبر ثقافة شاملة، والجانب الجمالي هو الذي يجمع بين هذين القطبين ويعيد صياغتهما بشكل لا نستطيع أن نفرق بين ما هو علمي وما هو روحاني، ويذوب العلم في الجمال وهكذا يخلق صورة جديدة، لذلك لا يمكن أن نتحدث عن فن برؤى فكرية جديدة من دون أن نلم بهذه الرؤى واستيعابها، والذي يقف على قشور الثقافة يكتشف بعد وقت قصير، أن الموسيقى هي من الفنون الخطيرة لأنها تخترق الأسماع من دون حدود وتشكل ذاكرة جميلة عند الناس، إذا كانت عميقة تبني مع الإنسان علاقة طويلة متواصلة، واذا كانت سطحية وثقافة الموسيقي من ورائها كذلك تذوب بسرعة وتختفي.

بيت العود العربي في القاهرة... هل جاء بعد نضج هذه الأفكار عندكم، أم أنه ما زال تجربة من التجارب الموسيقية؟

بتاريخ ٦ أبريل ٢٠٠٢ المقبل سيتخرج أول طالبين من بيت العود بعد سنتين على الدراسة، وهي أشبه بالخدمة العسكرية. (نهاد السيد عازف من مصر، وغسان اليوسف عازف من سورية)، وأنا حريص على أن يتخرجوا بدرجة عالية لأن هؤلاء سوف يمثلون هذه المدرسة فيما بعد، بيت العود أسس وفق أفكار عميقة وسهلة، على صعيد المضمون الفكري والعلمي، وخبرتي الشخصية من خلال ٥٠٠ عرض عبر العالم، من المفروض تجسيدها ونقلها إلى الطلاب الجدد، وأنا أعتبر نفسي رأس المال لهذا المشروع، وبرز عندنا مساعدون و(٢٥) طالبا عازفا من عموم الوطن العربي وبعد فترة قصيرة سيصل العدد إلى المائة، وبيت العود الآن هو في أحسن حالاته، والآن في مصر عندهم رؤية جديدة لآلة العود متطورة عن العود التقليدي العربي، وبعد العام ١٩٩٧ كانت أول زيارة لي إلى القاهرة وأصبح لآلة العود جمهور حقيقي لم يكن موجودا من قبل.

هل هو الحج الفني إلى

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

العاصمة التاريخية للفن والغناء (القاهرة) أم أنه اختراق قام به مبدع قادم من العراق؟

أنا أومن بأن من يملك مادة، وفنا متطورا، ومازال يواصل تطويرها سيجد طريقه في أي مكان سواء كانت القاهرة أوغيرها.

السنباطي له مكانة كبيرة عندكم وأطلقت عليه لقب فيلسوف الشرق الذي أعطى القصيدة العربية هيكلية جديدة... فماذا يعني لك هذا المبدع الكبير؟

السنباطي دورد مفصلي في الموسيقى العربية كما هو سيد درويش، والسنباطي كان في زمنه من أكثر الموسيقيين ثقافة، وأكثر زهدا في الحياة، وأكثر فهما في الشرق فيما يتعلق بسحر الشرق ورموزه، إضافة إلى المواهب الأسطورية في خلق العمل الموسيقي من أول نوتة إلى آخر جملة غنائية، وكذلك العلاقة والترابط بين الجمل، وأنا أشبه السنباطي بأفخر أنواع السجاد الإيراني، يقولون هذا السجاد هو مليون عقدة، ومليون عقدة في السجاد الإيراني لا يقدر أحد عليه في الموسيقى العربية سوى شخص واحد وهو السنباطي، وبالطبع أعطى السنباطي هيكلية جديدة للقصيدة العربية وأعطاها بناء لمن يريد أن يتجاوز هذا البناء، والأهم أن السنباطي أعطى للتقاسيم قولبة بحيث يمكن الاستماع إليها وتدوينها ومن ثم عزفها، وهو يعزف على آلة العود بشكل جذاب وروحاني، وأعماله الموسيقية وخاصة المقدمات الموسيقية للأغاني، هي في حد ذاتها مرتبطة بجوهر القصيدة وترجمة الكلمة.

يقال إن آلة العود ضعيفة في مواجهة الأوركسترا... فهل الآلة ضعيفة فعلا، أم أن السبب يعود إلى عدم وجود عازفين يتمتعون بخبرة موسيقية كافية وتقنيات متطورة للعزف على هذه الآلة؟

العود اسمه آلة والآلة تخضع للفارس، ولا توجد آلة ضعيفة وآلة قوية، وهذا الكلام نسيناه منذ زمن طويل عمليا، وهذا ليس على المستوى الشخصي، حتى جميل بشير وشريف محيي الدين وأساتذة مثل سالم عبدالكريم وخاتم محمد علي عازفون كبار قدموا آلة العود مع الأوركسترا، وأنا شخصيا قمت بجولة بدأت من بغداد وتونس ومصر، وقدمت آلة العود مع الأوركسترا، والآن نحن بصدد جولة سوف تبدأ من مرسيليا في فرنسا إلى أرجاء العالم، والعود سيقدم الصولو مع الأوركسترا (كونشيرتو).

هل هذه الأعمال مؤلفة خصيصا لآلة العود مع الأوركسترا؟

بالطبع هناك مؤلفات عديدة، لكن المشكلة هي قدرة العازف على المقاومة والصبر، لأن العازفين يملون بسرعة ويهربون من أول تجربة، فيجب أن يتعلم العازف أن الحياة كلها صعاب.

إن الموسيقى التصويرية تعتبر من أهم أعمالكم، فهل أنت محب لهذه الأعمال؟

أكثر أعمالي الموسيقية هي (موسيقى تصويرية) للسينما والتلفزيون والمسرح والسينما الوثائقية، ومنها على سبيل المثال (فيلم تريزا والأغاني المجنونة لجان فيتو- عمل تلفزيوني، الكف والمخرز لنجدت أنزور- شهرزاد) وهو تجربة جديدة في المزج بين الموسيقى الكلاسيكية والعربية.

العود يخضع لفارسه

"التراث الموسيقي مهم جدا على صعيد الدراسة والمعرفة، لكنني لا أطالب أحدا بأن ينذر عمره الفني من أجل تقديم ما سبق تقديمه"

كثير من الموسيقيين يصرحون بأنه يجب العودة إلى التراث، فهل هو الهدف الأول والأخير، أم هو عبارة عن قواعد وأسس يجب العودة إليها بشكل منظم؟

التراث هو دعامة من دعامات القوة لدى العازف، ويجب ألا يكون مستقبله، ويجب البناء من حيث توقف الآخرون، ومعرفة وفهم ما قدمه الآخرون فعلا وعمق تجربتهم، لذلك فالتراث مهم جدا على صعيد الدراسة، لكنني لا أطالب أحدا بأن ينذر عمره الفني من أجل أن يقدم التراث، لأن التراث سجل بأمانة وقدم بشكل حقيقي من قبل مؤلفين عباقرة، وهو لم يصبح تراثا إلا لأنه يحمل قيمة كبيرة، وهذا مخزون موجود، أنا شخصيا بدأت تجربتي حيث توقف المبدع جميل بشير مع آلة العود، ودرست «جميل» نوتة نوتة وكل من حوله: أخاه منير بشير وأستاذه الشريف، وزميله سليمان شكر، ودخلت مدرسة كاملة ومن ثم بدأت.

«مقام الحكمة» الذي قدمته، هل له علاقة بـ «بيت الحكمة» الذي كان يضم الفلاسفة والموسيقيين في العصر العباسي في عهد الخليفة المأمون؟

بالطبع لا، مقام الحكمة هو مقام جديد من ابتكاري، وهذا المقام عمره ١٠٠٠ عام، وليس له وجود في سلالم الموسيقى العربية ولا التركية ولا الهندية.

هل نستطيع أن نجري مقارنة بين مقام الحكمة وبعض المقامات الشرقية؟

لا، هذا صعب، لذلك أسميته «الحكمة» لأنني احسست عندما أعزف هذا المقام بأنني أرتدي عباءة من عباءات ابن عربي أو ابن الفارض، وأحس بأن الحكمة طافحة في أثناء أداء هذا المقام.

مدينة حلب الشهباء عاصمة الشمال السوري تتمتع بحفاظها على التراث، ولقد برز فيها موسيقيون ومطربون كبار، وحتى الجيل المعاصر يسمع التراث... فهل يوجد مدينة في العراق مشابهة لمدينة حلب؟

حلب والموصل مدينتان خرجتا موسيقيين كبارا، وحافظتا على الأدوار والأشكال الموسيقية الكلاسيكية التي مازالت متواصلة حتى هذا اليوم، العادات متشابهة والطعام واللهجة والأزياء الشعبية، والمبدعون دائما يخرجون من حلب والموصل، ودائما يوجه إليّ سؤال بأن حفلاتي في سورية ناجحة، وكنت أقول إن كل نجاح ناقص من دون حلب، ومع اعتزازي بجمهور دمشق، إلا أن حلب لديها معلمون كبار، وعامة الناس متذوقون للموسيقى، وحسب دراستي للموسيقى في سورية لمائة عام خلت، أرشح مدينة حلب لأن تكون «عاصمة الموسيقى»، وأتمنى على المسؤولين في سورية أن يخصصوا مهرجانا خاصا بهذه المدينة.

هل بالإمكان القول إن جمهور الموسيقى العربية يزداد بين الشباب العربي؟

عندي إيمان كبير بأن الجمهور العربي فعلا محب للموسيقى العربية، وهذا الجمهور يزداد يوما بعد يوم ◆

نصير مع أعضاء مدرسة العود التي أسسها في مصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتأرجح الأغنية العربية بين التألق حينا والانحدار أحيانا، وتنتشر في الآونة الأخيرة- عبر وسائل الإعلام المسموعة والمرئية- أغان صاخبة، هي نوع من الضجيج، وجزء من التلوث المؤثر سلبا في الأعصاب، تجتزئ فينا الروح، تسفّه المشاعر، تسطح الإحساس، لا ترتكز إلى معنى، بعيدة عن التذوق، ولا تهتم إلا بالحركة الإيقاعية، والأداء السريع، شبيهة بزوبعة، تجتاح أجسادنا للحظات ثم تهدأ.
هي لا تختلف كثيرا عن الدعاية التجارية، كأنها تروج للاستهلاك، عبر صور مغرية وأداء مفاجئ سريع، ساذج، كأنما تهدف إلى استثارة الغرائز عبر استعراضات لأجساد الصبايا الفاتنات، وذلك بطريقة باهرة للناظرين. تكرس قيما دنيوية محل قيم نبيلة، تعبر عن الواقع بسلبية وفجاجة فتفرغ نفسها من كل التطلعات التربوية والخلقية والجمالية، لتنحدر إلى الأذواق المتخلفة والمنحرفة، دون أن ترتقي بمشاعر الناس، خالية من الإبداع، عاجزة عن اختراق المألوف والروتيني والتقليدي.

سامي الحاج حسين - سورية

فوضى الأغنية العربية المعاصرة

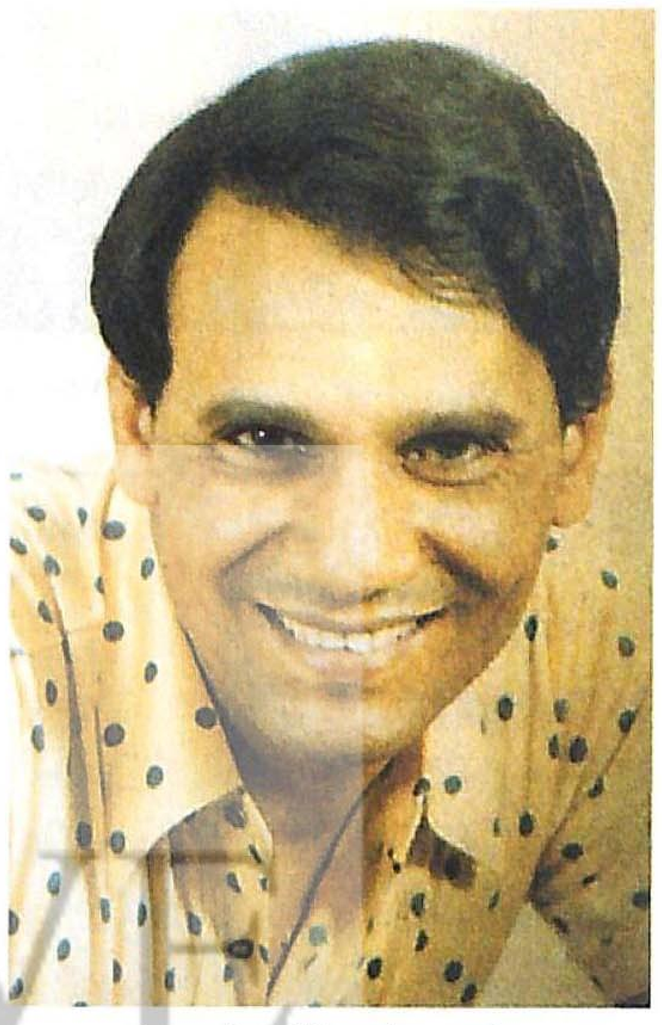
لقد أضحت الأغنية ابتذالا وتصنعا، فأخذت شكل الحرفة السهلة، وانتشر المئات بل الألوف من المطربين والشعراء والملحنين على ساحة الوطن، لمجرد كفالة من الجهات المنتجة القادرة على دعمهم المادي والإعلامي.

ويؤسفنا أن نقرر أن هذه الشركات الفنية، هي عادة لا تبحث عن ذوي الامكانات أو الموهبة، ولا تشترط الاستعدادات أو الثقافة، بل تختار أشباه الدمى والببغاوات لتصنع من هؤلاء نجوما في عالم الفن.

وفي محاولة لإرساء الجديد من الأغاني، تنقطع الأغنية العصرية عن التراث، باسم الحداثة، فتهرب منها أصالتها، ويُزيف فيها صدقها، ويخفت تأثيرها السحري، وتفقد جمالها الكامن، إلا من المناظر الحسية المثيرة الباهرة، مما يثير الشهوة للذات عند المتفرجين بتجردهم من قيمهم ومثلهم وأخلاق المجتمع العريض، لهذا سرعان ما يزول أثر هذا الفن المتكلف من النفوس، ما دام لا ينسجم وجملة معايير الناس، فلا يعبر عن مفاهيمهم أو شخصياتهم أو رؤيتهم للحياة.

إنه مجرد «فانتازيا» لأصوات مجردة، منفصلة عن واقع ومعاناة الناس، تقدم أغان بعيدة عن الواقعية، وبعيدة عن الشاعرية أيضا، وبعيدة عن التجديد والتطوير، إلا بلحنها الصاخب وإيقاعها السريع الذي يصممه الملحنون بلا توظيف صحيح، فلا يبرز لها معنى، ولا يظهر من خلالها الصوت الحقيقي للمؤدي أو المغني.

وقد أدى تصنيع الفن إلى زيادة خدمة المترفين في المجتمع، فأضحى ترفا للارستقراطيين، لكنه ترف سخيف، لا يتصف بالجمال أو الجدية، ولا يوائم إلا من يبحث عن متنفس للترويح، وهكذا نجده ينحدر إلى مرتبة النزوات والألعاب لخلوه من الجهد والتنظيم. ولأنه يتميز بعدم الكفاءة، تولدت لدى صنّاعه حاجة ملحة إلى الدعاية والإسراف في الإعلام، فأصبح النقد مأجورا، وظهر سماسرة له «ممولون ومديرون وناشرون ونقاد وأصحاب نفوذ ومتعهدون لتجارة الفن الواسعة»، وهم


حليم... زمن الفن الجميل

فيروز... الحضور العربي الأكبر

وردة... تجدد دائم

لا يتطلعون إلى غير الفائدة المباشرة لهم، وهذا كله يؤدي دورا مهما في فوضى الأغنية.

فهل الإبداع فوضى؟ أم قمة في تنظيم العواطف ودقة التعبير والإحساس والتأثير؟ وإذا كان الإبداع وليدا الحاجة، فهل نحتاج إلى الجنون والضياع وإثارة الشغب والصراخ؟ ماذا يتبقى من الموسيقى وقد حولنا رسالتها النبيلة إلى هدم الذوق وتشويه الوجدان وتزييف المشاعر؟ لم تكن الأغنية في أساسها لهوا فارغا، ولم تكن لعبة أصوات بالمكبرات والأجهزة الصناعية.

والجدير ذكره أن الفن لا يقتصر على من تسلط عليه الأضواء، وليس حكرا على المشاهير، فإن كثيرين من الهواة الذين لا يزالون في الظل فنانون حقيقيون، ولديهم أعمال جادة ومدروسة، بعيدة عن التكلف والإسفاف والشطط، لأنهم لم يحترفوا الفن صنعة ولم يتخذوه تجارة، فلماذا لا نبحث عنه ونرعاه من قبل المؤسسات الرسمية وندعمه في سبيل تطويرالأذواق؟

ففي جيل اليوم طاقات غنية، لكن أحدهم بمفرده غير قادر على النهوض إن لم يلقَ المساعدة على الظهور إعلاميا وماديا.

ولنسأل ما الذي يفعله هؤلاء الشباب الموهوبون؟

اتجه غالبية المغنين إلى التقليد وأداء الأغاني التراثية المعروفة، فتحولوا إلى مجرد مؤدين أو مرددين، مما أدى إلى توقف إبداعيتهم في سبيل الكسب والعيش، نتيجة لعجزهم المادي، ولحذرهم وخوفهم من المغامرة في التجديد.

وبعض المطربين الشباب- باسم الحداثة - راحوا يقلدون ويرددون الأغاني الشائعة والمستحدثة، معتمدين على الموهبة الفطرية وحدها أو على (السليقة) فظلوا فقراء إبداعيا وثقافيا.

> "شركات إنتاج الكاسيت لا يهمها سوى تحقيق الربح السريع، لذلك فهي لا تشترط وجود مطرب موهوب مثقف، لكنها تختار أشباه الدمى لتصنع منهم نجوما"

وبعض آخر مجددون نادرون ومبدعون أصيلون، مازالوا يعانون وينتظرون فرصة للظهور أو أنهم مضطرون إلى بيع أسمائهم ببيع فنهم لأناس برزوا- بحق أو بلا حق- في عالم الشهرة. أو أن بعضا منهم سينحدر مع التيار لنيل فرصة الشهرة والانتشار بهدف رفع مستوى معيشتهم.

ونجد آخرين يتسلقون الشهرة بطرق رخيصة، تضحية منهم لا في سبيل الفن، بل في سبيل الشهرة الكاذبة والمال، أو إكمالا لشعورهم بالنقص، وهؤلاء موهوبون لا في الفن بل في الوصول إلى الربح من غير اعتبار فما الذي نتوقعه من إبداع عند الموهوبين أو المحترفين بالفن ممن يتصفون بالثقافة الضحلة أو بضعف المبادئ والقيم،؟

لماذا يصر مطربونا اليوم على (القرقعة) وتضخيم فاعلية الإيقاع، على الرغم من أنه يجب ألا يكون أكثر من خلفية للوحة الغنائية؟ فهل يكمن الفن في أرضية اللوحة؟

وهل الفن لا يعدو أن يكون أكثر من أرضية مزركشة؟ هل يصبح الإبداع نسخا جاهزة؟ هل يتجلى في أن نصب في آذان المستمعين والمشاهدين إيقاعات مصممة مسبقا في آلة «الأورج» ليرقصوا عليها؟

ثم لماذا تصر أغاني العصر على (الرتم) الواحد السريع (كالميزان البسيط وبالأخص المقياس الثنائي؟) ولماذا تختار معظم الأغاني نغمة خالصة دون أن تتداخل معها نغمات أخرى؟ فإذا كانت الأغنية تهدف، جدلا، إلى توليد متعة الاستماع، فلماذا لا نضاعف هذه المتعة عند المستمعين بتلوين الأغنية ايقاعيا ولحنيا ونغميا، كذلك بإيجاد المعاني والألفاظ غير المستهلكة، البعيدة عن الحشو والتكرار والركاكة؟

لماذا لا نرفع من مستوى الكمال في الأغاني؟

كانت الأغنية مبعثا للراحة النفسية، ومثارا للمشاعر السامية، يملأها الصدق والإحساس والوجدان والعاطفة والمعنى، كانت تهدف إلى التذوق والتأثير والتطريب، تخاطب النفوس في أعماقها، تهز الوجدان، وتخفق معها القلوب، تحرك الأشجان، تهذب النفوس، وتصقل الشخصيات، وتنمي الضمائر، كانت لغتها تعبيرية تصويرية مؤثرة، تنتشل الفرد من الواقع، فتحلق به إلى عالم أسمى وأرقى وأكمل، إلى عالم أخاذ مملوء بالسحر، غني بالعاطفة، كبير المعنى، عميق الأثر، حار الأداء، كان الفرح فرحا والحزن حزنا في تلك الأغاني.

أما مؤلفوها، فكانوا- في غالبيتهم- يبحثون عن خلودهم في لوحاتهم الفنية الفريدة.

وكان المجتمع يحترمهم ويجلهم، لأنهم كانوا- في أعمالهم- معبرين عن تطلعات وأحاسيس الشعب بشفافية مرهفة مفعمة بالصدق، لا شك في أن الناس يحترمون الفنان الجاد والملتزم دائما، نذكر منهم في العصر الحديث الرحابنة وماجدة الرومي وملحم بركات ونبيل شعيل وخالد الشيخ وهاني شاكر وميادة الحناوي وأصالة نصري، إلخ.

وقد كان الفنانون أنفسهم يحترمون الجمهور كثيرا، ويحسبون له ألف حساب، كانوا يعدون في سنة كاملة لعمل فني واحد، فكانت تأتي أعمالهم ناضجة مكتملة مدروسة خالية من الشوائب، كأغاني عمالقة

الفن والطرب (محمد عبدالوهاب، أم كلثوم، عبدالحليم حافظ، فريد الأطرش، سعاد محمد، فيروز، نجاة، فايزة احمد، وغيرهم).

يدرسون العاطفة عند الشاعر والوزن الشعري والنغمة المناسبة، وجدة الطرح والأسلوب اللحني المتوافق مع نفسه والمتآلف مع الكلمة والموائم لصوت المؤدي، فلا يكاد يخلو عمل لأحدهم من الانسجام والتوافق والابتكار والجرأة.

لا بد من أن نقارن، لكن يجب ألا نقف على أطلال الماضي بالتغني والتمجيد لنرفض الواقع، إنما لا بد من مراجعة أنفسنا لتجاوز الماضي نحو الارتقاء بالفن لا الانحدار به، ونحو الانطلاق بالتطوير باستلهام الماضي لا بالانقطاع عنه.

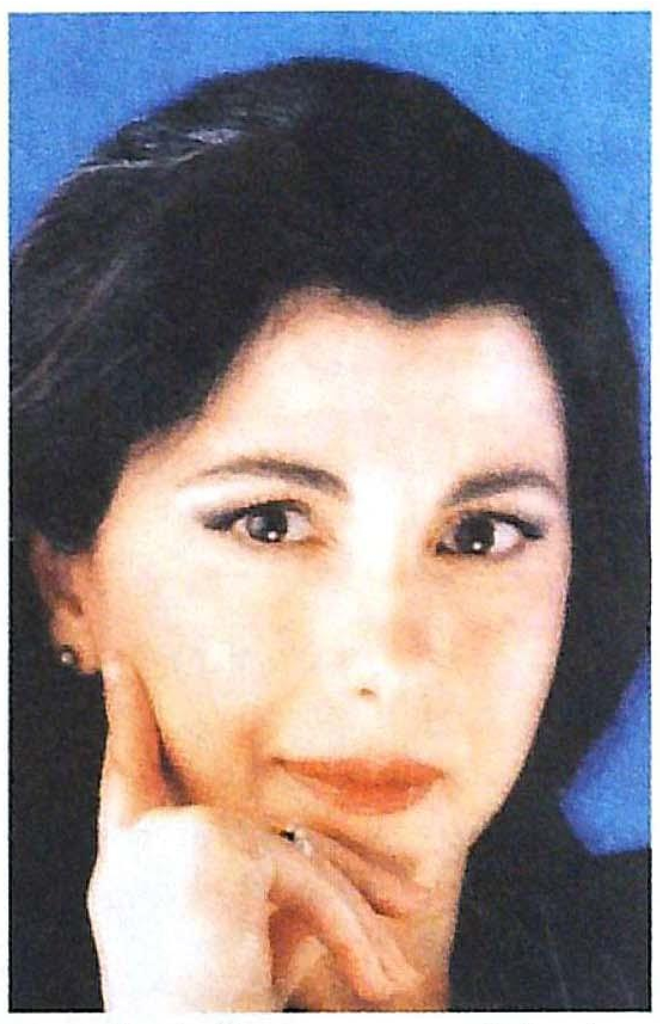
فالأغنية- أولا وأخيرا- رسالة تهدف إلى تربية الحس الجمالي والتهذيب والنمو والصقل ويجب أن تخلف في النفوس الأثر الإيجابي عموما.

ومن الملاحظ أن الأغاني العصرية بجملتها بدأ يغلب عليها الطابع الشعبي المفتعل الساذج، وهي في أكثريتها تنسج ألحانها من مقام البيات الذي يعرف عنه بين الموسيقيين اسم (عكاز النغم)، إذ تكاد الألحان تنحصر اليوم في هذه النغمة، ويأتي بعدها مقام (الكرد)، أما الأنغام الواسعة الأخرى فقلما يعمل بها اليوم، فراح يختفي بعضها جزئيا أو كليا إلى درجة الإهمال والنسيان، ولعل هذا الأمر ينتقل أيضا بعدوى التقليد والعادة والموجة السائدة السارية بين الملحنين، الجمهور، ولولا أن التراث غني في تنوع نغماته، فإنه حتما ستنقرض نغمات شرقية كثيرة، وإلى الأبد، بالرغم من جمالياتها وقدرتها التعبيرية، كما انقرضت أنغام شرقية أخرى من قبل، فالمنتجون يدرسون ما يلتهمه الجمهور بسرعة حسب العادة التي درج عليها، ويطمئنون إلى ما يتقبله العامة من الناس أو أدمنوا عليه، ولعل هذا الأمر دفع بمطربين كبار إلى هوة الانحدار السحيقة فتخلوا عن مفاهيمهم الصحيحة، بتزعزع فلسفتهم الجمالية السابقة.

إن أول ما يفكر به المنتجون هو حاجة الجمهور الواسع وتقبله لنوع الفن، لكن الفن المنتج الدارج يظل فقيرا إبداعيا بالرغم من ربحه السريع.

ويؤسفنا أن نقول: إن الأغاني التي تعرض على الشاشة الصغيرة هي ذاتها أغاني السوق أو المطاعم أو الملاهي، إلا ما ندر منها كالقصائد، وبعض أغاني الطرب والأغاني العاطفية.

ولو قمنا بتحليل أي ألبوم جديد فقلما نجد أغنية واحدة تتميز بمستواها الفني، وقلما تكون من نغمة غير البيات أو الكورد، وللإنصاف قد نجد أغنيات من النغمتين الغربيتين العجم والنهوند (ماجور ومينور) كمحاولة للتميز عند الملحنين بإضفاء


ماجدة الرومي... صوت الشباب المتميز

الطابع الغربي على أعمالهم.

بالطبع لسنا ضد هذه النغمات، فالموسيقى لغة عالمية، ويجب ألا نتعصب لنغمة دون سواها، لكن المهم أن تكون النغمة المختارة موظفة بأروع شكل للكلمة المراد تلحينها، وأفترض هنا أن ينهج الملحن نهجا تجريبيا، فيجرب تلحين كلمات معينة من نغمات مختلفة وإيقاعات متنوعة، ثم ليستقر على اللحن الذي يخدم نص الكلمة وروحها ويمثل أبعادها أفضل تمثيل عبر موسيقى معبرة ومؤثرة ومبدعة، بل على الملحن المبدع أن يعطي للكلمة أبعادا جديدة من روحه وثقافته، وأن يضع بصمته الخاصة، لأن الفن المبدع لا ينفصم عن ميسم شخصية مبدعه.

فهناك -للأسف- اندفاع وارتجال- على ما يبدو- عند كثير من المؤلفين (شعراء وملحنين وموزعين)، إذ نجد أغاني لا يكون اللحن فيها أمينا للكلمات، كأن نرقص بفرح عارم ونحن حزانى منكسرون! مثل «ماتخافيش أنا مش ناسيك» بالرغم من جمال اللحن ورشاقته، وبالرغم من الكلمات المستساغة، والأداء الجميل.

ونجد أغاني لا تستغل مساحة صوت المؤدي وجماله كأغاني وردة الحديثة مثلا، مع احترامنا لعطائها المستمر والجميل ولصوتها القوي الصداح.

ونسمع أغاني توزيعها نافر بل منفر وغير مدروس، مما يسيء إلى اللحن الأساسي وأداء المؤدي أو المطرب، على الرغم من أننا لا ننكر أهمية التوزيع، ونجاح العديد من أغاني العصر بفضل الدور المهم الذي أحرزه في كساء ألحان كانت هزيلة في أساسها.

ونجد أغاني يغلب عليها الرتم الواحد، والنغمة الواحدة، والقالب اللحني الواحد لكل المقاطع، مثل «حبحبني ع الخدين» و«صف الفشك ضيعتو» و«ع الصيدلية يوم ع الصيدلية».

ونجد في فوضى الأغاني أغنيات يغلب عليها طابع الآلات والأنغام الغربية، ويسيطر (الأورج) والإيقاعات الجاهزة فيه على كل شيء فيها، مثال

نجاة... الصوت الدافئ

الفرق المختلفة التي انتشرت كفرقة الـ (فور إم) وغيرها. والأغاني (المدبلجة أو المؤلفة الكلمات) على ألحان تركية وهندية وغربية مختلفة بطريقة مشوهة، وكذلك ألحان مصممة غربيا بهدف الانتشار العالمي والاتجار بها.

ونجد أغاني مساحاتها الصوتية قصيرة أو ضيقة جدا، خالية من التصعيد أو الغناء اللحني الهندسي، ومملة في تكرارها للجمل اللحنية مثل (طلبت القلب عطيتك قلبي، طلبت الحب عطيتك حبي، شو بدك أكثر من هيك)، وهذه أغان مصوغة بألحان تصلح للأطفال لا أكثر.

وأغاني كلماتها لا تتناسب مع روح العصر مثل «طير أخضر طير مبرقع، لا بتجوز لا بقطع، بالليل يا الله بالليل» و«طبع حبيبي حلو برجو برج الدلو» و«لا تضربني لا تضرب كسرت الخيزرانة» و«وقلتلا قومي قومي قبل ما أشق هدومي». وهذه أغان تكرس التخلف والعفونة بمفاهيمها الضيقة التافهة. وكلمات أغان تصلح أن تكون (مونولوجا) نجدها تُغنى بلحن رائع حزين نسبيا ويتفوق كثيرا على الكلمات مثل: «يقطعني عليك يا مدلل أهلك شو سويت».

وأغاني فيها اللازمة طويلة ومكررة

> في الماضي كان الفنانون يحترمون أنفسهم ويحسبون للجمهور ألف حساب فيعدون العمل الواحد في سنة كاملة، أما الآن فـ «تعليب» الألبوم قد يتم في يوم واحد

أصالة... محاولات لافتة

في البداية وبين المقاطع مثل: «محاسيبك إحنا محاسيبك، لو مهما يجرى ما ح اسيبك». وفيها تورية غير مستحبة لعدم وضوحها بالرغم من جمالية صوت المطرب ورخامته.

وأغاني تحمل توجيها سلبيا أو قيما سلبية على رغم ألحانها المتميزة الجميلة وأدائها اللافت مثل «كذبك حلو» ومثل «لو بيدويوا عيونك قهر» «حلال عليك قدرت تضحك على قلبي» و«كداب مغرور آل مش بيحبنا».

وأغاني كلماتها مستهلكة جدا ومطروقة حتى الملل وليس فيها لمحة جديدة من جمال، وأغاني كلماتها لا قيمة فنية دنيا لها، هي عبارة عن رصف كلام مثل «شكى بكى حكى» و«لما اركبتي المرسيدس انسيتي أهل السوزوكي».

ونشاهد تصويرا للأغاني متقطع الصلات، مما ينقل المشاهد من جو إلى جو بشكل مباغت ومتلاحق، فيسبب لمشاعره أذى كبيرا عن طريق بتر هذه المشاهد وقيامها بالتنبيهات المثيرة بشكل متناوب، فمن غير المعقول أن تعرض مئات الصور الغريبة في الأغنية الواحدة أمام أعين المشاهدين!

أما بالنسبة للأصوات التي تملأ الساحة الغنائية: فقد تنوعت وتعددت رناتها ونبراتها ومساحاتها ومقاماتها وثقافاتها، لكن قل أن نسمع صوتا رخيما بين جملة هذه الأصوات، أو بمعنى هي أصوات لا تتميز بكثرة العرب الصوتية في طبيعتها، كذلك ليست خاضعة للتمرينات الصوتية (الصولفاج) من أجل تثقيفها وصقلها وتهذيبها.

ومن المؤسف أن معظم هذه الأصوات الرخيمة القليلة تشابه أصوات مطربين كبار من الجيل الأسبق، أي ليست لها خصوصيتها أو ندرتها رغم حلاوتها، وهي لا تزال تتكئ على نجاح السابقين عليهم، فلم تستطع أن تخرج عن دائرتهم أو مدارسهم لتحدد لنفسها لونا جديدا أو متميزا، وبالأحرى ظلوا يحملون الهوية الفنية للآخر، كالأصوات الجبلية، والأصوات العاطفية، والأصوات المطرية وأصوات المغنين للقدود الحلبية وأغاني التراث.

وهناك من الأصوات في الساحة ما هو مخنث، وما هو صياح منفر، وما هو ضعيف جدا، وما يجري تكريره وتعديله بوساطة الأجهزة، وأصوات قوية بلا ثقافة، وأصوات محدودة المساحة، وأصوات حادة الطبقة أو المقام، ونساء كثيرات لا تتميز بأصواتهن وحسن أدائهن.

أما اللفظ السليم عند المغنين الجدد: فهو نادر جدا، إذ يلاحظ- وربما هذا من عيوب الألحان- أن المطرب يقلب الفتحة ألفا، والضمة واوا، والكسرة ياء، والعكس بالعكس، على رغم أن الملحنين الكبار من الجيل السابق كانوا أشد حرصا على فصاحة اللفظ والأداء.

ونسأل: أين اللجان المسؤولة عن دائرة الموسيقى؟ ولماذا لا تتبنى المؤسسات الرسمية رعاية الموهوبين وتعمل على تثقيفهم وتنميتهم وتشرف على عطاءاتهم؟ لماذا لا تحل محل القطاعات الخاصة من الشركات الفنية التجارية فتحمي الفن من التلوث لأنه عنوان الحضارات؟!

لماذا نهمل التخطيط- بما فيه التخطيط الفني- لتطور مجتمعنا العربي؟

لماذا لا نفسح مجالا أوسع لأصحاب الأعمال الفنية الجادة الفريدة أولئك القابعين في الظلال؟

لماذا لا نحرص على سوية فنية عالية، فنراقب الأعمال الفجة والهابطة والارتجالية ونمنعها من الانتشار عبر الوسائل الرسمية؟ ولماذا لا يستفيد المؤلفون والدولة معا من قانون حماية المؤلفين؟

ولماذا لا نرصد مكافآت وحوافز في كل بلد عربي عن طريق إجراء مسابقات لشعراء الأغنية وللملحنين والمؤدين، كتشجيع مادي ومعنوي لهم، ومن أجل الكشف عنهم وتمييزهم، وبالتالي للارتقاء بالفن؟

ولماذا لا نقبل في المهرجانات أغنية إلا بعد تجهيزها توزيعا وتسجيلا مع فرقة كاملة؟

لماذا لا نفسح مجالا للهواة غير المقتدرين ماديا في مهرجان الأغنية السورية مثلا فنسجل كما نصور على نفقة البرنامج؟

لماذا لا تساعد المهرجانات الفنية في كل البلاد العربية على ارتقاء الأعمال الفنية؟

ولماذا تحجب وسائل الإعلام الأغاني الشامخات والمطربين القمم عن أسماعنا ولا تعرّف الجيل الجديد إليها؟

وفي النهاية هل من أمل في ضبط تواتر الفوضى في أغنيتنا العربية الجديدة؟

وهل تكفي الاشارات إلى بعض مصادر هذه الفوضى، وفضح أساليبها؟

أما من حل مدروس ومبرمج لعودة تألق الإبداع في أغانينا المراهقة القلقة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتميز الدراما الكويتية عن غيرها من الأعمال الدرامية العربية الأخرى بنكهة خاصة، تتمثل في قدرتها على رسم ملامح حقيقية للمجتمع المحلي بكل ما فيه من قضايا وهموم، وبفضل احتكاك العديد من فناني الكويت بإخوانهم الفنانين في الدول العربية الأخرى، أخذت الدراما منحى اختلطت فيه المحلية مع العربية، وليس بمقدورنا بأي حال من الأحوال فصل الدراما الكويتية عن الدراما العربية؛ لأنها جزء لا يتجزأ منها، مع ما عرفه عن تأخر الدراما في الكويت لأسباب متشعبة، ولكنها في المقابل شهدت تطورا ملحوظا في وقت مبكر من ظهورها، وتعود الجمهور الكويتي على مشاهدتها، وباتت المنافس الوحيد للأعمال المسرحية التي سبقتها في الظهور والانتشار بفترة محدودة.

الكويت - مدحت علام

عبد الحسين عبد الرضا في «ديوان السبيل»

بدأت في الستينيات وتوهجت في التسعينيات

الدراما التلفزيونية في الكويت

يمكن اعتبار منتصف الستينيات هي الفترة التي بدأت فيها إرهاصات الدراما في الكويت، والتي كانت عبارة عن اسكتشات تمثيلية بسيطة تعتمد على حكاية قصيرة يؤدي الأدوار فيها ثلاثة ممثلين أو أكثر، في هذه الفترة التي عرف المجتمع الكويتي الأجهزة الإعلامية المرئية والمسموعة، كان لا بد من ظهور جيل من الفنانين يقع على عاتقه مسؤولية تنمية هذه الحركة الدرامية حديثة العهد في الكويت، كي يقوم بعض الهواة باقتحام المجال، وإنتاج عدد لا بأس به من التمثيليات الإذاعية والتلفزيونية المعتمدة في الأساس على التلقائية والفطرة، دون النظر إلى القواعد الفنية الأساسية. ولقد كان لحضور الفنان العربي القدير زكي طليمات إلى الكويت في العام ١٩٥٨ بالغ الأثر في تخريج كوادر فنية محلية أثرت الساحة بمواهبها وخبرتها التي اكتسبتها من وجود هذا الفنان الكبير بينها، بيد أن الغرض من وجود هذه الكوادر الفنية المحلية كان لأجل تخريج ممثلين ونجوم يخدمون الحركة المسرحية أساسا، وبعدما تمكن هؤلاء النجوم من أدواتهم الفنية، اتجهت أنظارهم إلى الدراما، فمنذ أن حضر زكي طليمات إلى الكويت في العام ١٩٥٨ لتأسيس جيل جديد يتحمل مسؤولية النهوض بالمسرح الكويتي، وعدد الفنانين في تزايد مطرد، حيث كانت البداية مشملة على اختيار ٥٥ فنانا من الكويت وأبناء الجاليات العربية وعدد قليل من العناصر النسائية منهن مريم الصالح ومريم الغضبان، ومن ثم إنشاء العديد من الفرق المسرحية، بعدما أُسس معهد التمثيل في الكويت، الذي كان بادرة خير، في دعم موهبة الفنانين بالدراسة الأكاديمية وخلق جو علمي على الساحة، أسهم في تأصيل الحركة الفنية على أحسن صورة.

وعلى الرغم من ازدهار الحركة المسرحية في الكويت، قبل ظهور الدراما بشكلها المعروف، لدى الدول العربية الأخرى، إلا أن المؤرخين يؤكدون على أن فترة السبعينيات وبداية الثمانينيات هي العصر الذهبي للدراما المحلية، فقد كانت هذه الفترة بالفعل متوهجة بالأعمال الدرامية «الإذاعية والتلفزيونية» بفضل اتجاه الفنان الكويتي إلى الجمهور الذي يشاهد التلفزيون أو يستمع إلى الراديو وهو في بيته، لاستقطاب أكبر عدد منه، ونتيجة لذلك فقد اتسعت دائرة الفنانين لتشمل كل الجماهير، وليس أولئك الذين يذهبون إلى المسرح، ففي هذه الفترة تابع المشاهد على الشاشة الصغيرة، «خالتي قماشة» وهو مسلسل قام ببطولته نخبة من الفنانات منهن مريم الصالح ومريم الغضبان وسعاد عبدالله، وحياة الفهد، الممثلين إلى جانب خالد النفيسي وعلي المفيدي، وعبدالحسين عبدالرضا، وعبدالرحمن العقل وعلى البريكي وغيرهم الكثير، وما زال هذا العمل الدرامي يلاقي المتابعة لدى الجيل الذي عاصره والأجيال الأخرى المتلاحقة، كما أن المسلسل الكوميدي «درب الزلق» لكوكبة متميزة من الفنانين أمثال عبدالحسين عبدالرضا، وخالد النفيسي وسعد الفرج وعبدالعزيز النمش وعلى المفيدي وغيرهم، يعتبر من الأعمال الدرامية الرائدة التي حظيت بشهرة واسعة على المستويين المحلي والخليجي، ثم أنتج المسرح الحر مسلسل «عوض دوخي» بطولة عائشة إبراهيم مع عدد من النجوم الكبار، وفي مسلسل «قاضي الفريج» تقاسم نجوم الصف الأول من فناني الكويت بطولته، والذي يعد من المسلسلات الكوميدية الناجحة في الخليج، وفي هذه الفترة اهتمت الدراما الكويتية بالأعمال التراثية مثل «الزير سالم»، و«أصوات الحب»، هذا العمل الذي يتحدث عن مطربات العصر الجاهلي ثم الإسلامي، وسهرة «خولة بنت الأزور» وغيرها، وهذا لا يعني أن فترة الستينيات كانت خالية من الأعمال الدرامية، ففي العام ١٩٦١ قام الدكتور نجم عبدالكريم بإخراج تمثيلية «أمثال شعبية» من تأليف خالد الزيد، كذلك أخرج محمد عباس في العام ١٩٦٢ مسلسل «إذا فات الفوت ما ينفع الصوت»، إلى جانب أعمال درامية أخرى لم تأخذ حظها من الشهرة والانتشار بسبب بدائية الرؤية الفنية وعدم اكتمال نضجها، ومن المعروف أن معظم الأعمال منذ الستينيات حتى نهاية الثمانينيات كان الاعتماد الأساسي فيها على المؤلف العربي وليس الكويتي الذي يقوم بعد ذلك بإعداد القصة وصياغتها باللهجة الكويتية، ولقد اشتهر في مجال التأليف في ذاك الوقت عدد كبير من المؤلفين العرب منهم نادر خليفة وغيره، بالإضافة إلى وجود عدد من المؤلفين المحليين منهم عبدالأمير التركي مؤلف مسلسلي «الأقدار» و «درب الزلق»، وكذلك مبارك الحشاش، وفنانون كانوا يقدمون أعمالا من تأليفهم إلى جانب تأدية أدوارهم التمثيلية.

> ”سيطرت المسلسلات الاجتماعية على مجمل الإنتاج الدرامي المحلي، حيث كان المجتمع يتطلع إلى أي عمل يشاهد من خلاله همومه ومشاكله اليومية“

وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الأعمال الدرامية التي ظهرت في السبعينيات وبداية الثمانينيات نالت العديد من الجوائز الخليجية والعربية، ففي المهرجان الخليجي الأول حصلت الدراما الكويتية على المراكز الثلاثة الأولى، وكانت هذه الجوائز التي تفردت بها الدراما الكويتية بمنزلة حافز قوى من أجل الارتقاء بمستواها كي تنال بعد ذلك في مهرجانات عربية أخرى أقيمت في تونس وغيرها من الدول العربية الأخرى الجوائز المتقدمة وعلى هذا الأساس فإنها نجحت في اقتحام شاشات التلفزيون في العديد من الدول العربية مثل سوريا وتونس والأردن وأصبح لها شأن عظيم على واقع الساحة الدرامية العربية.

وكانت الأعمال الاجتماعية التي تعالج بعض القضايا«في ذاك الوقت»، والتي تهم الأسرة والمجتمع والوطن هي المسيطرة على مجمل الإنتاج الدرامي، ولا يكاد أي عمل درامي يخرج عن هذا النطاق إلا ماقل، حيث كان المجتمع يتطلع إلى أي عمل يشاهد من خلاله همومه اليومية ومشاكله المعتادة مع الأبناء والزوجة أو الزوج ومع الأصدقاء، بالإضافة إلى الأعمال الكوميدية التي تضحكه وتسليه. ومن الطريف أن تمثيلية إذاعية كتبها وأخرجها عبدالعزيز الضويحي عنوانها «طبيب يداوي الناس وهو عليل» أذيعت على الهواء مباشرة وبلا تسجيل، وما زالت الأذهان تتذكر المسلسل التلفزيوني «حبابة» للفنانة مريم الغضبان وكذلك «درب الزلق» و «الأقدار» وغيرها، وما زال الناس يضحكون عند مشاهده شخصية شبروخ التي أداها الفنان علي المفيدي، في مسلسل يحمل الاسم نفسه، ثم إن هذه الفترة حظيت باحتكاك الفنانين في الكويت مع الفنانين العرب فقد شاركت الفنانة عائشة ابراهيم في عمل تلفزيوني درامي مع الفنانة بوسي، كما عمل الفنان سعد الفرج كمساعد مخرج مع المخرج نور الدمرداش في المسلسل المصري «لاتطفئ الشمس»، حينما كان في القاهرة للحصول على دورة في الإخراج التلفزيوني في العام ١٩٦٥، بالإضافة إلى الأعمال الكويتية العربية المشتركة، وكان المؤلف الكويتي في هذه الفترة يقتبس أفكاره من النصوص العالمية، وهي ظاهرة انتشرت كثيرا في هذه المرحلة.

وفي مرحلة ما بعد التحرير حدثت طفرة جميلة للدراما الكويتية، نظرا لظهور المؤلف المحلي، الذي

سعاد عبدالله ونورمان أسعد في «القدر المحتوم»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أراد أن يعكس بعض همومه الوطنية والسياسية بشكل صريح وواضح، ومن ثم ظهور أسماء جديدة لمؤلفين يحملون رؤية ذات علاقة بالواقع المعيش مع استمرار الأسماء القديمة في العطاء ليتصدر الساحة بالإضافة إلى عبدالأمير التركي ومبارك الحشاش، أسماء أخرى مثل حمد بدر وعواطف البدر وسعد الدهش وكذلك الفنانة حياة الفهد وأحمد جوهر والكاتبة فجر السعيد، لنشاهد «طش ورش» من تأليف سعد الدهش بطولة حياة الفهد وأحمد الصالح وسماح، ومسلسل «سليمان الطيب» لحياة الفهد وسعاد عبدالله وغانم الصالح، ثم مسلسل «قاصد خير» لحياة الفهد ومحمد السريع وانتصار الشراح، كذلك مسلسل «سوق المقاصيص» الذي جمع عبدالحسين عبدالرضا وحياة الفهد بعدما مر ٢٠ عاما لم نشاهد لهما عملا مشتركا.

بعد ذلك تواصلت الأعمال الدرامية الناجحة التي تعبر بشكل صادق عن المجتمع الكويتي وتعالج شتى القضايا التي تهمه، كي يتطرق المؤلفون إلى مشكلة الطلاق والعنوسة، والمخدرات، والإجرام، وكل ما له شأن بأمن وأمان المجتمع.

ومع انتشار الشركات والمؤسسات المتخصصة في الإنتاج الدرامي للإذاعة والتلفزيون، وبعد تولي الشيخ أحمد الفهد الصباح وزارة الإعلام، وفتح المجال أمام المنتج المنفذ بأسلوب مرن، أتيحت الفرصة لدخول أكبر عدد من المنتجين لعرض أعمالهم الدرامية، يشهد رمضان العام ٢٠٠١ الماضي نقلة موفقة للدراما في الكويت، ويتم إنتاج عشرين مسلسلا دراميا عرض منها خمسة أعمال في رمضان وكان معظمها متميز، واستطاع مسلسل «جرح الزمن» الحصول على فرصة عرضه على قناة النيل للدراما، وهي المرة الأولى التي تعرض فيها الفضائية المصرية عملا غير مصري، وهذا العدد المتميز من الأعمال الدرامية المحلية يحسب لمصلحة الدراما الكويتية التي تشهد تطورا متلاحقا.

مسلسل «جرح الزمن» للكاتبة فجر السعيد الذي جاء بعد مسلسلين هما «القرار الأخير» و «دارت الأيام» وقام بإخراج المسلسلين عبدالعزيز المنصور، والبطولة لحسين المنصور ومحمد المنصور، ومجموعة أخرى من الوجوه الشابة المتميزة، مثل مشاري البلام، وبفضل امتلاك فجر السعيد لمؤسسة للإنتاج الفني أتيحت الفرصة لها كي تقدم أعمالا تعالج قضايا اجتماعية مهمة، بشكل جريء وفعال، والسعيد منذ أول عمل لها وهي تحاول التأكيد على دور الدراما المحلية على مستوى الوطن العربي، فقد كان لها نظرة بعيدة الأمد حينما ساهمت في تنشئة جيل جديد من الفنانين هو الآن الأمل الذي تتطلع إليه الدراما المحلية، بعدما كانت الساحة الفنية مقتصرة فقط على عدد من الوجوه المعهودة لدى الجمهور تكاد لا تتغير في كل عمل، وهي خطوة تضاف إلى رصيد الدراما المحلية، هذه النظرة البعيدة هي التي سمحت للسعيد بمواصلة مستواها الفني بخطا ثابتة بعد استقلالها بالإنتاج الدرامي عن عائلة المنصور، فالخبرة لعبت دورا بارزا في أن تنجح بما لديها من وجوه شابة، وأخرى معروفة استقطبتها في صفها كي تنجز مسلسل «جرح الزمن» الذي عرض في رمضان العام الماضي، وحقق نجاحا متواصلا، كان أهمه كما ذكرنا سالفا عرضه على الفضائية المصرية وعلى قناة النيل للدراما، وكان لهذا السبق بالغ الأثر في تحفيز الفنانين من أجل إعادة التجربة مرة أخرى، والمسلسل كتبته السعيد في إطار اجتماعي مؤثر، طرحت من خلاله قضايا متعددة مثل الظلم،، والجشع، والتسلط، وإهمال الأبناء، الذي يؤدي إلى انحرافهم ووقوعهم تحت أيدي شباب السوء.

وعلى هذا الأساس فإن المسلسل - على رغم أن كاتبته أرادت له أن يأخذ خطا تتصارع فيه النفوس على المادة، وأن المعالجة كانت سليمة - يشي بقدرة السعيد على تجميع أطروحاتها الدرامية من أجل

جيل الشباب من مسلسل «جرح الزمن»

الاستحواذ على أذهان المشاهدين. وعلى ما يبدو أن النجاح كان حليفها بدليل حصول العمل على مرتبة متفوقة على سائر الأعمال الدرامية المحلية الأخرى، وقد يرى البعض أن مشاهد الحزن والدموع والإثارة الوجدانية والعاطفية، التي تحرك النفوس في اتجاه الأحداث، كان لها بالغ الأثر في تعاطف المشاهد مع شخصيات العمل، ومع ذلك فإن هذه المشاهد لو جاءت مفتعلة لما تأثر بها المشاهد، الذي ينصرف عن العمل الدرامي حينما يجد أنه غير مقتنع بجدية وصدق أحداثه. ولقد كاد المسلسل أن يقع في هذا المطب لولا حنكة المخرج ومصداقية السيناريو، وكذلك تفاعل الممثلين مع أدوارهم خير تفاعل، فلقد تلبست الفنانة القديرة حياة الفهد دورها بخبرتها الطويلة كي تبدع فيه، وتعطي له أبعادا حيوية، وتقنع المشاهد برغبتها في الاستحواذ على ميراث الابن الأصم والأبكم، الذي جسد دوره بعفوية متناهية مشاري البلام، لدرجة أن المشاهد على طول الحلقات كان متفاعلا متعاطفا معه، على رغم أنه لم يسمع صوته، كي يحس من خلال كلامه بمدى مأساته، ولكن البلام استخدم تعابير وجهه، وانكساره وسلبيته التي فرضتها عليه الظروف، وإيماءاته التي توحي بطيبة قلبه، كما أن الفنانين أحمد السلمان وعبدالعزيز جاسم أوجدا روحا كوميدية للأحداث خففت من حدة الحزن الذي سيطر على أحداث المسلسل، إضافة إلى الطاقات الشبابية الواعدة مثل محمد الصيرفي ويعقوب عبدالله ومحمد الشعيبي، وكانت كاميرا المخرج السعودي عامر الحمود غاية في المرونة بتنقلاتها الموفقة من مشهد إلى آخر، على رغم البطء الذي شهدته بعض اللقطات التي تحتاج إلى سرعة في نقل الكادر والخروج منه، على العموم يمكن اعتبار «جرح الزمن» نقلة نوعية وموفقة في تاريخ الدراما الكويتية من الممكن أن تتكرر مرة أخرى وبشكل أفضل، حينما تختار الكاتبة قصصا أكثر جراة، وأعتقد أن تقليدية الأحداث التي تعتمد على تحريك المشاعر لا تحقق المطلوب، خصوصا في ظل تعقيدات الحياة، وتشعبها وظهور العديد من القضايا الاجتماعية التي تحتاج إلى عمل درامي محلي يعالجها.

”

بعد التحرير قدمت الدراما الكويتية طفرة كبرى بسبب ظهور المؤلف المحلي، الذي أراد أن يعكس بعض همومه الوطنية والسياسية

“

وحينما نتطرق إلى مسلسل «القدر المحتوم»، وهو الوحيد الذي وضعه المشاهدون في دائرة التحدي مع «جرح الزمن»، فالقائمون عليه كانوا منذ مسلسلين ماضيين يعملون في مؤسسة واحدة، لذا فإن المنافسة كانت حامية، من خلال حشد الفنانين الكبار، وتبني المواهب الشابة، ولكن القصة التي كتبتها «وهج» - وهو أسم لمؤلفة كويتية ما زالت على كرسي الدراسة في الجامعة - لم ترقَ إلى مستوى المنافسة، وترهلت الأحداث في قصتها بالشكل الذي لم يكن في مصلحة المسلسل، لولا خبرة المخرج عبدالعزيز المنصور وقدرته على ربط الأحداث المتفرقة بعضها ببعض ومن ثم كفاءة الفنانين الكبار سعاد عبدالله وجاسم النبهان ومحمد المنصور وحسين المنصور وطيف، هذه الأسماء القديرة التي ساهمت بشكل ملحوظ في إنقاذ المسلسل من «قدره المحتوم» والسير به إلى الطريق السليم، فالأحداث بطيئة غير مترابطة مع بعضها برباط فني متقن، علاوة على أن الفكرة تكاد تكون مستهلكة على الرغم من أنها تعالج مسألة الجشع والصراع من أجل المادة، فإنها تتحول في أوقات كثيرة إلى مسلسل وعظ عن الحجاب وقص البنت لشعرها وغيرهما من المواعظ، التي قد يجدها المشاهد في وسائل أخرى غير العمل الدرامي الذي أُعد يشاهده الجمهور في أيام رمضان، ومع ذلك فإن المسلسل حظي بمشاهد متزنة مع الخط الدرامي للعمل. وكان حسين بلام بحسه الكوميدي ناجحا في دوره، وكذلك الفنان محمد المنصور كعادته أضاف للعمل الكثير من روحه الفنية الراقية، واستطاع حسين المنصور أن يجسد دوره بإتقان شديد، وكنا نتمنى من سعاد عبدالله أن تجدد في رؤاها الفنية ولا تعتمد على تراثها الفني القديم.

ويأتي مسلسل «ديوان السبيل» الذي كان يترقبه الجمهور بفارغ الصبر كونه مسلسلا يضم نخبة من فناني الصف الأول وعلى رأسهم عبدالحسين عبدالرضا وخالد النفيسي ومريم الصالح، والذي جاء بعد مسلسلين ناجحين في السنتين الماضيتين، وهما «زمن الإسكافي» و «سوق المقاصيص» وعلى الرغم من ذلك فإن عبدالحسين عبدالرضا، الذي أكد لجمهوره أن «ديوان السبيل» سيكون مفاجأة سارة له، كان مكررا لأدواره السابقة، فالقصة التي تتحدث عن غياب الوالي عن أحوال الرعية وما يقوم به المسؤولون من ظلم وجشع وانتهازية في حق الشعب المسكين، إلى جانب إسقاطاته السياسية التي شاهدها المتفرج في أعماله الماضية. وكانت الرؤية الإخراجية للمخرج السوري بسام سعد عادية ولم تخدم العمل بالشكل الذي كان يتوقعه الجمهور، ومع ذلك فإن الفنانين الكبار المشاركين في العمل اجتهدوا في تكريس خبراتهم من أجل إمتاع المشاهد، ونطمح إلى أن تكون أعمالهم القادمة أفضل من هذا المسلسل.

ولأوقات العرض على الشاشة الصغيرة الأثر غير المتوقع في نجاح بعض الأعمال، ففي حين جاهد المخرج غافل فاضل في تحريك وحيوية مشاهد مسلسله «بقدر ما تحمله النفوس» للمؤلف والفنان سليمان الياسين، الذي عاد بعد غيبة إلى الساحة الفنية كممثل ومؤلف، إلا أن توقيت العرض لم يخدم المسلسل، على رغم ما فيه من حبكة درامية متميزة.

الظروف نفسها تعرض لها مسلسل «من يقتل الأحلام» للمخرج رمضان علي، بطولة جاسم النبهان وهدى حسين وأمل عبدالكريم ومشاعل شداد وطارق العلي، الذي قدم دورا مغايرا لما كنا نراه من قبل.

مشهد من «بقدر ما تحمله النفوس»

ونستطيع في النهاية التأكيد على تطور الدراما المحلية وسيرها بخطى مدروسة وسريعة لتتبوأ مكانة متميزة وسط خريطة الدراما العربية ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«كالعادة» امتلأت شاشات عرض التلفزيونات العربية بعدد كبير من المسلسلات المصرية في شهر رمضان الماضي، والتي لاقى بعضها نجاحا كبيرا ومر البعض الآخر مرور الكرام ليتحول إلى مجرد رقم في تاريخ الدراما المصرية.

امتلأت الصحف والمجلات بعشرات المقالات النقدية المتباينة المستوى، التي قدمت رؤيتها الفنية لتلك المسلسلات، وتبارت القنوات التلفزيونية في استضافة صناعها. وانتهى عرض تلك المسلسلات وأصبحت فصلا حديثا في تاريخ الدراما المصرية، وما يعنينا الآن، ما تبقى منها في ذاكرة ووجدان المشاهد، الأثر الباقي والقيمة الدائمة.

لكن «للأسف» الشديد زخرت تلك المسلسلات بكم هائل من القيم السلبية التي لا يمكن السكوت عليها باعتبارها أمرا عاديا، ونحن هنا نسجل ونرصد تلك القيم.

الكويت - الحسيني البجلاتي

القيم السلبية في الدراما المصرية

منذ سنوات طويلة جدا لم يُلاقِ مسلسلا هذا الكم من النجاح والنقاش والجدل مثلما لقيه مسلسل «عائلة الحاج متولي» تأليف مصطفى محرم وإخراج محمد النقلي وبطولة نور الشريف وماجدة زكي، فادية عبدالغني، غادة عبدالرزاق، سمية الخشاب، مونيا، مصطفى شعبان، نورهان فقد اعتبرتاه وكالتا الأسوشيتدبرس الأمريكية والأنباء الفرنسية الحدث الأهم في مصر والوطن العربي، وأقيمت له عشرات الندوات والبرامج التلفزيونية، وكتبت فيه مئات المقالات الصحافية، بل إن المجلس القومي للمرأة في مصر اجتمع ليناقش ما جاء فيه!

أعتقد أننا شاهدنا جميعا هذا المسلسل، الذي يحكي حكاية صعود متولي، ذلك الشاب القادم من قلب الفقر والوجع ليصعد بقوة الصاروخ معتمدا على شطارته وزيجاته إلى أعلى درجات السلم الاجتماعي.

القصة عادية كتبها مصطفى محرم بطريقة حرفية شائقة تُغري على متابعتها، اعتمد فيها على نجاح شخصية سابقة كتبها ولاقت أيضا نجاحا كبيرا وهي شخصية الحاج عبدالغفور البرعي في مسلسل «لن أعيش في جلباب أبي» إخراج أحمد توفيق، مع النجم نور الشريف أيضا، والنتيجة في المسلسلين واحدة وإن اختلفت التفاصيل، وهي حكاية صعود شاب صعيدي عصامي بعد مساندة «زوجته» له في «جلباب أبي» وفي «الحاج متولي» حكاية صعوده بعد مساندة «زوجاته» له.

قلنا لن نتحدث في أمور مكررة وما يعنينا الآن رصد القيم السلبية العديدة التي حفل بها المسلسل.

أهم هذه القيم وأكثرها أثارة للجدل زواج متولي من خمس سيدات منهن أربع كنّ على ذمته في وقت واحد، بعد وفاة زوجته الأولى، التي أعطته المال وابنه الأكبر سعيد، وسمعنا وقرأنا من مناصري حقوق المرأة عن رفضهم الحاسم لتعدد الزوجات، وكان الرد القاطع الذي ظن أصحابه أنه يخرس كل الألسنة، إن هذا هو شرع الله!

الحاج متولي يُغري الرجال بتعدد الزوجات

نعم الشرع لم يحرم الزواج بأكثر من امرأة، لكنه قيد الإطلاق في الآية الكريمة «فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة»، ثم يقرر بعد ذلك و«لن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم»، والأهم أننا نقرأ دائما نصوص القرآن بعيون الموتى، ولا نفسرها في إطار زمنها التاريخي ومناسبة نزولها الموضوعية، فقصر الزواج على أربع جاء في عصر كان التعدد فيه هو الأصل، ويُذكر في كتب السلف أن النبي داود تزوج من مائة امرأة، فتقليل العدد من عشرات إلى أربع فقط كان أمراً ملائما تماما بل متجاوزا لوقت التنزيل.

ولن نتحدث كثيرا في الأمور الدينية فهذا ليس موضوعنا الآن، ونكتفي هنا بحديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) عندما علم أن علي بن أبي طالب ينوي الزواج على ابنته فاطمة، فقال في خطبته الشهيرة «اللهم إني لا أحلل حراما ولا أحرم حلالا، إنما فاطمة بضعة مني، يؤذيها ما يؤذيني». ثم قرر بشكل قاطع «لا يُثنى على كاملة» بمعنى أن التعدد هو الاستثناء الذي تفرضه الظروف مثل المرض أو عدم الإنجاب أو استحالة المعاشرة، لكن الحاج متولي تزوج زبيدة (فادية عبدالغني) طمعا في مالها وقرر ذلك بشكل قاطع في أحد حواراته مع صباح (عايدة رياض) قائلا «الفقير مينفعش يتجوز فقيرة»، ثم تزوج أمينة (ماجدة زكي) طمعا في سلطة عائلتها.

ثم تزوج نعمة الله (غادة عبدالرزاق) ليضم تجارته إلى تجارتها، بعدها تزوج مديحة (سمية الخشاب) لتسهل له تعاملاته مع الضرائب، وحتى زوجته الأخيرة ألفت (مونيا) تزوجها طمعا في استعادة شبابه الذي ولّى.

هذه هي الغايات الواضحة من الزواج وكلها مبنية على مصالح محددة، بل إنه في إحدى زيجاته من (مديحة) يخترع كذبة موازية لمأساتها بفقدان خطيبها ليملك قلبها، ثم يستكثر على ابنه الكبير سعيد (مصطفى شعبان) أن يتزوج من حبيبته سميرة (نورهان) لأن عينه كانت عليها.

الحديث عن شرع الله هنا يُصبح عبثا، لأننا أمام شخصية انتهازية متصابية عاشقة لذاتها باحثة عن الملذات، غير متدينة (باستثناء لقب الحاج)، فهو طوال الوقت لا يتورع عن الكذب على زوجاته لتبرير زيجاته، ولا يجد في دفع الرشاوي «حراما» لتسيير مصالحه ولا يجد «غضاضة» في قهر منافسيه في السوق.

بهذا الوعي يجب أن نناقش شخصية متولي الدرامية التي أعتقد أن الفنان نور الشريف هو الذي أعطى كل هذا الحب والحضور لشخصية هذا المستبد العادل، الذي يحتكر الحكمة والحب لنفسه فقط.

احتشد المسلسل أيضا بالعديد من القيم السلبية التي لا يمكن السكوت عنها، وأهمها من وجهة نظري، هو الإصرار المتعمد طوال الأحداث على التقليل من أهمية العلم في مواجهة المال، فالحاج متولي يرفض ألا يُكمل ابنه المتفوق تعليمه ويقرر «يعني ها تبقى أيه وها تاخذ كام بعد كده»، والأمر يعني ببساطة أن نعلق شهاداتنا العلمية على حوائط منازلنا، أو نفتصر الطريق لنضع أرجلنا في السوق، ما دامت القيمة الآن للمال وليست للعلم.

هذه القيمة السلبية لا تتأكد من خلال رفضه لتعليم ابنه فقط، لكنها تتحول إلى واقع عندما تُخطط أسرة كبيرة عائلها وكيل وزارة لزواج أبنته الشابة الصغيرة الجامعية من الحاج متولي، فماله أهم من التكافؤ الثقافي والعلمي والاجتماعي، وأبقى من سنه وجهله وزيجاته السابقة، وهو الأمر الذي يريد نفي كل قيم العمل والرغبة في الحراك الاجتماعي والتقدم.

اذن نستطيع التأكيد على أن ما يردده صناع المسلسل من أن الفن لا يقدم الواقع، يتحول إلى كلام سخيف يتعالى على عقولنا ويذبح قيمنا الاجتماعية.

محمود مرسي يترك أسرته من أجل نزوة عاطفية

مسلسل «للعدالة وجوه كثيرة» أو جابر مأمون نصار كما كتب في التترات، كتبه مجدي صابر، الذي اشتهر في رمضان

قبل الماضي عندما قدم مع نور الشريف مسلسل «الرجل الآخر»، وفي العام التالي قدم مع المخرج محمد فاضل مسلسل «العائلة والناس»، وقدم في رمضان الماضي مع محمد فاضل أيضا «للعدالة وجوه كثيرة»، بطولة يحيى الفخراني ودلال عبدالعزيز وحسين الإمام ورجاء الجداوي وأحمد زاهر.

يقدم مجدي صابر «كعادته» دراما اجتماعية تعتمد على الإثارة والتشويق، ويختار لذلك عالما خاصا هو عالم رجال الأعمال والأثرياء، لنكتشف في اللحظات الأخيرة من المسلسل أنه أراد الحديث عن «اللقطاء»، هؤلاء المحرومين المظلومين الذين لا ذنب لهم في الحياة سوى أنهم وصموا بهذا العار، وأصبحوا مجهولي النسب أو «أولاد الحرام» كما تسميهم العامة!

نحن من البداية إذن أمام حكاية ملتبسة وشخصية درامية اسمها جابر مأمون نصار، كتبها مجدي كأنها معلقة في الهواء، خيالية غير موجودة في أرض الواقع، صحيح أن الفن لا يقدم اللحظات الآنية، وليس من مهامه نقل الواقع حرفيا، لكنه أيضا لا يجب أن يقدم شخصيات غريبة عنا لا نحسها مثل شخصية جابر، هذا الرجل الطيب المتسامح لدرجة (العته) أحيانا، الفاعل للخير طوال الوقت، الذي يُحيي الذكرى الأربعين لرحيل والديه ويبني لأهل قريته مصنعا لتشغيل شبابها، وملجأ للأيتام، ولا يبرر تلك التصرفات، اكتشفنا، في النهاية أنه لقيط، حاول أن يتحصن بهذه التصرفات من هذا العار الذي يحمله على أكتافه، ولسنا - بالتأكيد - ضد فعل الخير ومساعدة الأغنياء للفقراء، لكنني أتحدث عن شخصية درامية مقطوعة من سياقها طوال الوقت، فهل يعقل مثلا أن رجل أعمال ناجحا جدا، يستدين من البنوك ويبيع البضاعة الراكدة في مخازنه بنصف ثمنها ليوفر السيولة اللازمة لإدارة شركاته، ثم يصرف من تلك السيولة - بلا حدود - على بناء مصنع جديد، وشراء مقهى لصديقه، ويتبرع لملجأ الأيتام، ويشتري شقة لمساعده في العمل، ويدفع مبلغا كبيرا لموظف عنده ليتزوج ابنة عامل عنده!

نأتي لبيت القصيد وهي القيم السلبية الكثيرة التي احتشد بها المسلسل، وأولها الإهمال الكبير في تربية ورعاية الأبناء، الذي تجسد في ترك جابر وزوجته لابنتيهما الوحيدة «ندى» من دون رعاية لتقع فريسة سهلة لإغراءات ابن خالتها الذي يتزوجها عرفيا، ثم يدفعها إلى طريق الإدمان في النهاية، هذه الأم التي لا ترعى ابنتها، هي نفسها التي تخلت عن زوجها الذي يحبها بجنون ويكتب شركاته بأسمها ويرفض الزواج بأخرى لينجب شقيقا لابنته، على رغم أهمية ذلك الأمر عنده، وهو الوحيد اللقيط بلا أسرة ولا سند، هذه الزوجة تتخلى عن زوجها في أول محنة تقابله، بل

وتصدقها وتحزن عندما يتم الإفراج عنه، هذه الزوجة ترتب مع شقيقتها (رجاء الجداوي) المتصابية، التي تتزوج شابا في عمر أولادها، وتخطط مع ابنها للزواج من ابنة شقيقتها ليأخذا ثروتها، والتي تحقد على شقيقتها لثراء زوجها، هاتان الشقيقتان تربتا في منزل أستاذ جامعة أصبح وزيرا، لكنه يهتم «بالبروبجندا» أكثر من العمل، وبالمظاهر أهم من الجوهر.

يحيى الفخراني ودلال عبد العزيز وعلاقة زوجية غير سوية

هذه الشخصيات المشوهة تنضم إلى عشرات الشخصيات الأخرى التي حفل بها المسلسل من أول شقيقة وأصدقاء محروس (حسين الإمام) الذين يبتزون جابرا مرورا بالمحامي والزوجة والأسرة التي تخلت عن جابر في محنته، وانتهاء بالابنة التي وقفت تشاهد والدها وهو ينهار طوال الوقت.

يبقى الحديث عن سذاجة الأحداث وهشاشة بنائها قائما طوال الوقت، لكنه ليس موضوعنا الآن، فهذا المسلسل كان يمكن تلخيصه في تتر البداية الذي يقول:

ميهمناش

طول ما القلوب الصدق جواها
طول ما العيون الطيبة سكناها
وطول ما نور الخير في قلبك
مانتهاش
ميهمناش
قوللي أنت مين
قوللي فعلك
أصل فعلك هوه اسمك
هوه أصلك ... هوه فصلك
مستحيل أبدا يفارقك
مستحيل أبدا يضلك
واللي عاش للناس والخير سكته
هو اللي عاش

مسلسل آخر يمكن قراءته من خلال تتره أيضا هو مسلسل «حديث الصباح والمساء» رواية نجيب محفوظ البديعة التي كتبها بطريقة مغايرة تماما لكل روايته، حيث قسمها إلى شخصيات عددها ٦٧، وأسمى كل فصل باسم هذه الشخصية مثل (جليلة - داود - نعمت - طاهر)، وجاء السيناريست الكبير محسن زايد ليغزل من هذه الشخصيات عالما كبيرا ومدهشا، أصبح مثل قطع الموزاييك التي تتجمع لتقدم لوحة مدهشة، وحاول المخرج أحمد صقر تقديم رؤية بصرية وإخراجية توازي عدم تقليدية الرواية وابداع السيناريو والحوار، عن طريق «الأفان تتر» الذي قدمه في بداية الحلقات حيث جمع كل شخصيات المسلسل به، وعن طريق تثبيت صوت الشيخ النقشبندي مع رحيل أي فرد من أفراد المسلسل.

قلنا إن ما يعنينا رصده في هذه المسلسلات هو القيم السلبية التي حفلت بها، وأهمها بالتأكيد هو ترسيخ قيم السحر والشعوذة وإعلائها والاحتفاء بها من خلال شخصية جليلة، التي قدمتها ببراعة عبلة كامل، فجليلة «تتنبأ» بكل ما سيحدث، بالموت والحياة والزواج والإنجاب، ولم تفشل تلك النبوآت ولا مرة واحدة، تلك النبوآت التي تغير مصائر أحيانا، مثلما تغير (علا غانم) رأيها في الزواج من أحد الأشخاص الذي رفضته من قبل، لأن الجدة تقول لها «في هذا الزواج مصلحة كبيرة»، كما تتنبأ جليلة بأن ابنة صديقتها ستنجب من زوجها (سامي العدل) ابنة واحدة فقط، ثم لا يتوقف الأمر عند ذلك لكنها تستقطب حفيدها وهو طفل صغير إلى الطريق نفسه، فيترك مدرسته ليقيم مع جدته ويسلك الطريق نفسه!

في مسلسل «بنات أفكاري» الذي كتبه السيناريست محسن زايد وأخرجه يحيى العلمي وقام ببطولته الفنان الكبير محمود مرسي مع إلهام شاهين وعزت أبو عوف وتهاني راشد، ويحكى عن سيناريست وكاتب عائد لتوه إلى القاهرة بعد عشرين عاما قضاها في إحدى دول الخليج ليقدم أفكاره الجديدة للسينما والتلفزيون، بعد أن أمن حياة أسرته ماديا، فهو يسكن في فيلا، وتعمل زوجته في وظيفة كبيرة بإحدى الوزارات، إلى أن يقابل ريري (إلهام شاهين) فتنقلب حياته رأسا على عقب، هذا الرجل المثقف الوقور يندفع وراء نزوة عابرة لبنت من عمر أولاده، إلا أنه يتزوجها، هذه القيمة الأولى التي قدمها لنا المسلسل وهي أنه يمكن أن تضحي بحياتك وأسرتك من أجل علاقة عابرة!.

والأخطر من ذلك هو تداعيات هذا الزواج، فزوجته التي تعمل في وظيفة مرموقة تلقى بنفسها في أحضان رجل صديق لزوجها، لتتزوجه وتترك هي الأخرى بناتها وتتخلى عن أمومتها، ترتدي ملابس مثيرة لتتزوج انتقاما لما فعله الزوج!

الأبنة الكبرى تلقي هي الأخرى بنفسها في تجربة عاطفية مع صديق والدها (عزت أبو عوف)، الذي انتهك حرمات منزل صديقه في غيابه، وأغوى ابنته الصغرى، ليقيم معها علاقة محرمة، في ظل انشغال الأب والأم بنزاوتهما.

قد تكون تلك القيم السلبية مقصودة من قبل المؤلف لدق ناقوس الخطر من جانبه، للتنبيه على ما يمكن حدوثه في حالة تفكك الأسرة إلى هذا الحد، وهذا مجرد «تخمين» من جانبنا، لأن الأحداث مرت في سياقها الطبيعي دون لحظة تأمل إيجابية واحدة، فهناك إصرار كامل من جميع الشخصيات على أن اختياراتها كانت صحيحة.

هذه نظرة سريعة لبعض الأعمال الدرامية المصرية، التي عرضت على الشاشات الفضائية في شهر رمضان الماضي، وتابعها مائتا مليون عربي، ومن هنا كانت خطورة القيم السلبية التي جاءت بها، وأردنا أن ننبه لها، دون أن ندعي الحكمة أو نحجر على إبداع فنان

الدّجل والشعوذة صاحب الصوت الأعلى في «حديث الصباح والمساء»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحمل عنوان هذه الصفحة تزاوجاً ما بين الانترنت كشبكة الكترونية حديثة والفنون كنشاط انساني قديم، فنطوف في طرق المعلومات السريعة، لنطل سوياً على مواقع فنية متخصصة، نفذها أصحابها بإتقان وتميّز رائعين، ننشرها بهدف تعميم الفائدة على مستخدمي الانترنت ومحبي الفن بكل أشكاله.

ميس العثمان - الكويت

«إنترفنون»

مجلة التشكيلي

WWW.ALTASHKEELY.COM

الموقع عبارة عن مجلة إلكترونية كويتية، تبحث في كل ما يتعلق بالفن التشكيلي الكويتي والعربي، موقع يتابع جميع الأنشطة الفنية التشكيلية كالرسم والخزف، ويناقش المدارس الفنية على اختلافها.

يأخذنا الموقع إلى حوارات ومنتديات فنية وثقافية وتحليلات لكتب حديثة الإصدار، كلها تصب في خانة التشكيل على اختلاف أنواعه. فيثقفك كمتصفح وينقلك إلى متاحف مختلفة الاهتمامات، شارحا في كل مرة كل ما يخص ذلك المتحف، بدءا من أوقات الزيارة المتاحة للجمهور حتى أدق التفاصيل، مرورا بأهم مقتنيات المتحف وتفصيلاته المتسلسلة حول تاريخه الطويل ومكان وجوده.

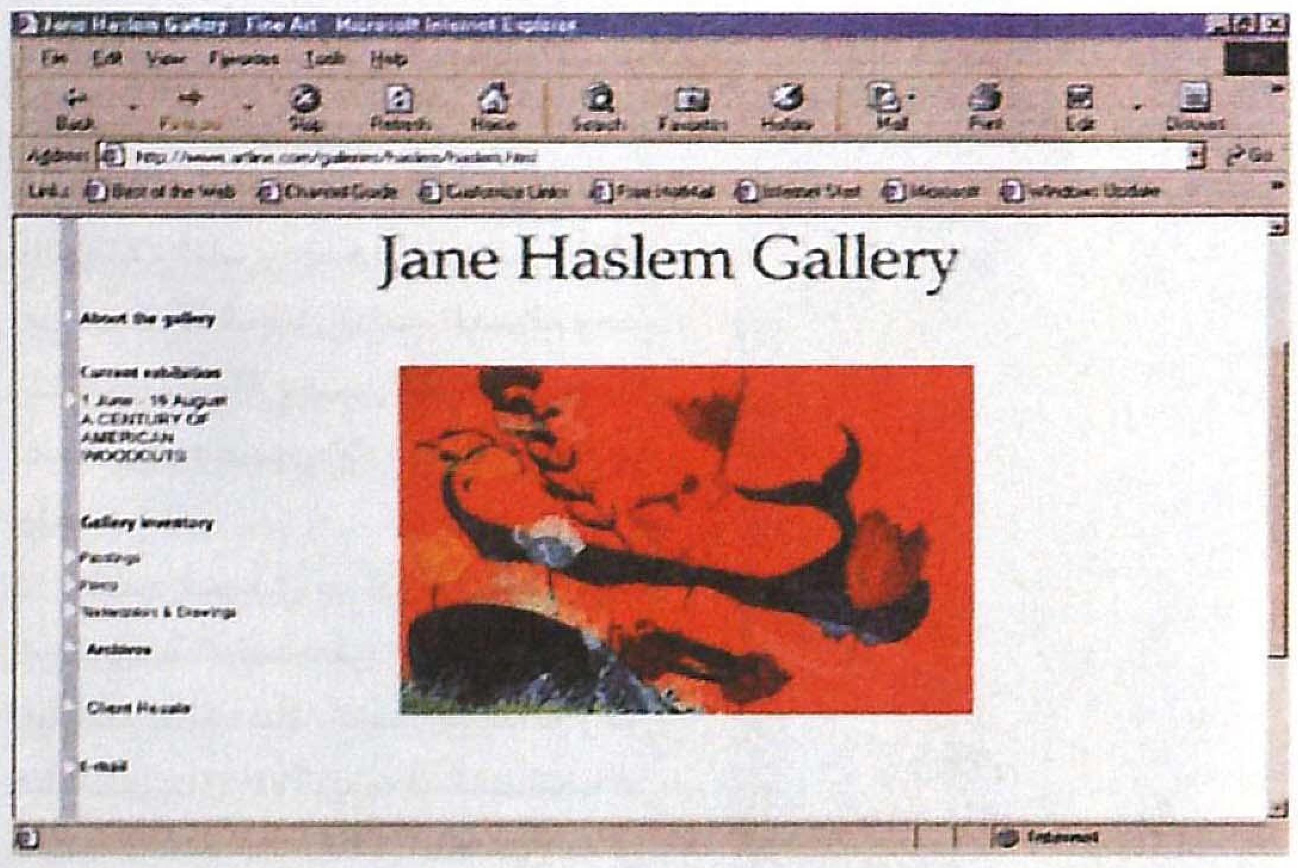
قاسم حداد

http://www.qhaddad.com

صفحة خاصة بالشاعر البحريني «قاسم حداد»، يتضمن الموقع تصنيفات مختلفة كالسيرة الذاتية ومجموعة من الأعمال الأدبية ومعلومات عن الشاعر والتجربة، وما لم ينشر عنه في الكتب، إضافة إلى تصنيفات أخرى كلقاءات خاصة به ودفتر الزوار. وفي الموقع وصلات خاصة بأشعار قاسم حداد، يمكن للمتصفح اختيار اللغة المناسبة له والانتقاء من بين الفرنسية أوالإنجليزية عوضا عن العربية. أيضا في الموقع نفسه وصلة خاصة بالتشكيل والرسم، وأخرى تختص بالدوريات العربية والفنية والأدبية.

معرض «جين هاسليم» للتشكيل

http://www.artline.com/galleries/haslem/haslem.html

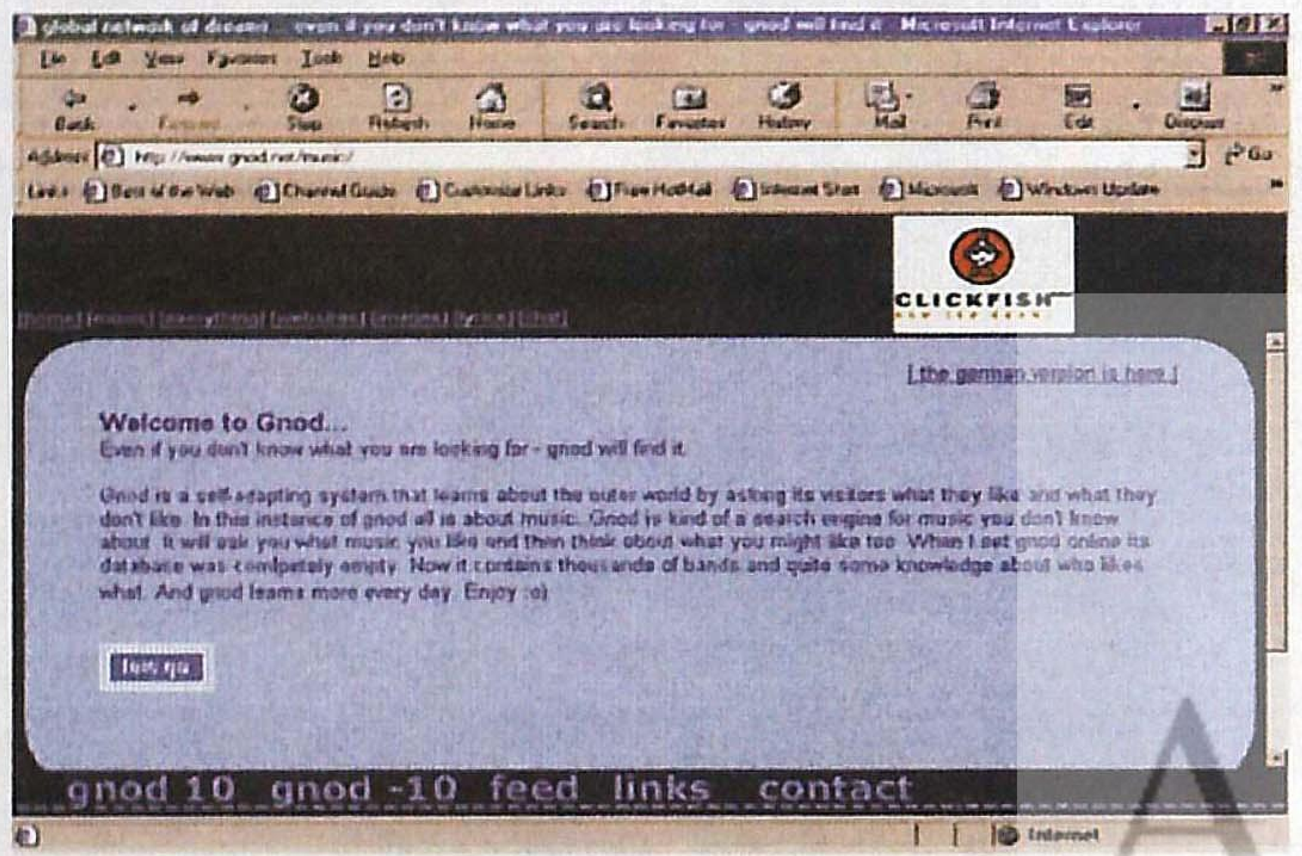


أُسّس معرض جين هاسليم سنة ١٩٦٠ وهو يختص بالفن الأمريكي في النصف الأخير من القرن العشرين، ويحتوي على رسومات ومطبوعات ولوحات فنية، وغيرها الكثير من الأعمال المنفذة على الورق.

يعرف هذا الموقع بما يضمه من نفائس فنية تقع ضمن مجموعات كبيرة لفنانين اشتهروا بلوحاتهم وأعمالهم الفنية في الولايات المتحدة الأمريكية بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية. هذا ويحتوي الموقع على عدد من المعارض المقسمة وفقا لترتيب زمني معين تمكن المتصفح من مشاهدة روائع الفنانين التشكيليين بوضوح تام، كما يمكن مراسلة السيدة/ جين هاسليم، المسؤولة عن الموقع للتعرف على الأنشطة المقامة في المعرض.

محرك بحث «غونو»

http://www.gnod.net

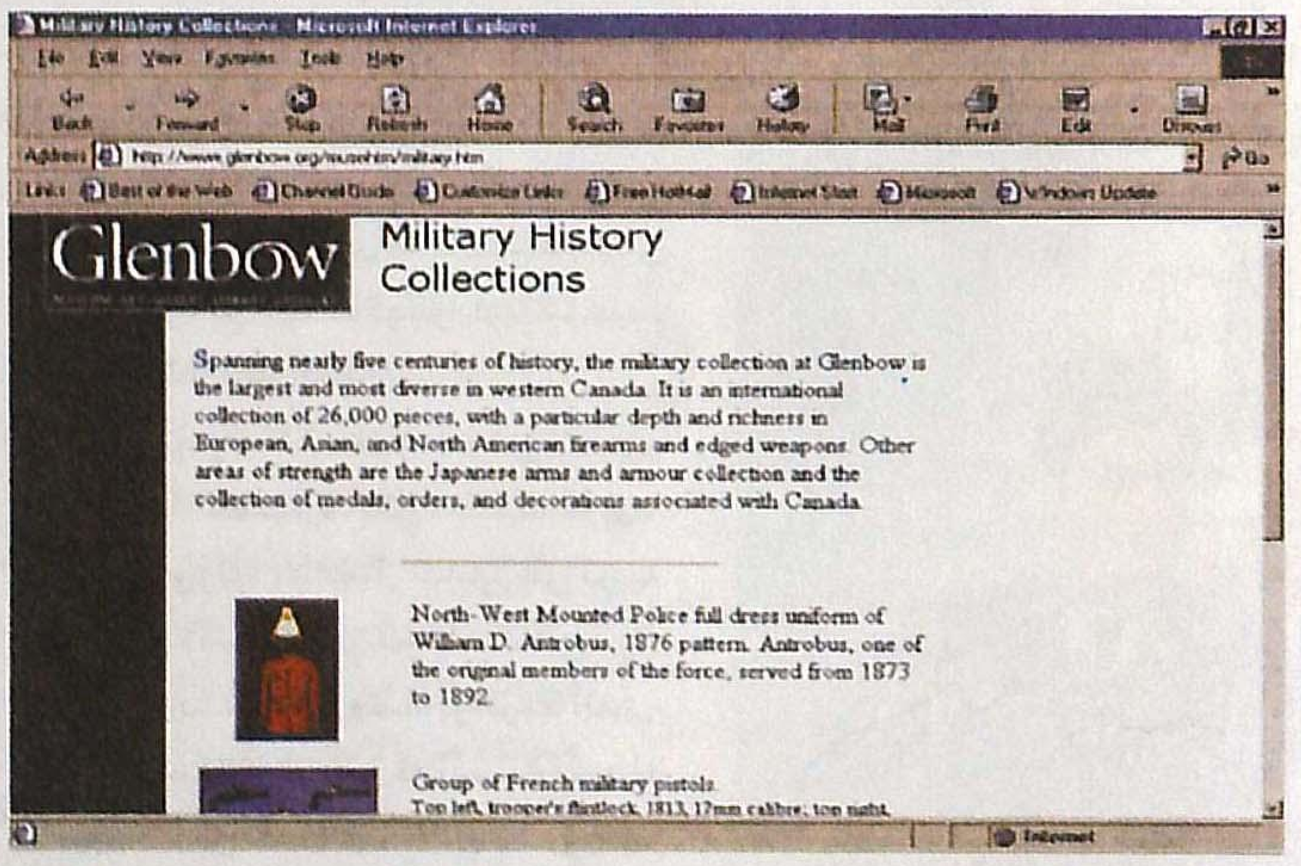


موقع خاص بالفنون، يحتوي على محرك للبحث، يساعد المتصفح في الوصول إلى ما يبغيه من مواقع فنية من دون عناء، ينقسم الموقع إلى عدة أقسام، ويختص كل قسم منه بالبحث عن فرع من أفرع الفنون كالصور واللوحات والموسيقى، وكذلك الأشعار وكلمات الأغاني. إنه موقع أجنبي يجعل المتصفح في حالة اعتماد على النفس، وبحث ممتع عن كل ما يود، طبقا لاختياراته وذوقه الخاص. إنه فرصة للالتقاء بالمواقع الإلكترونية الجديدة والقديمة التي لم يسبق للمتصفح المرور بها.

وهناك قسم خاص تحت اسم «كل شيء»، يمكن من خلاله الحصول على كل شيء فعلا، كالقصص والطرائف والمواقع الفنية الأخرى التي تتناسب واهتمامات المتصفح الثقافية، يخضع الموقع للتجديد المستمر، لذا يحبذ الاطلاع عليه بشكل منتظم لمواكبة أهم التغيرات فيه.

معرض تاريخي لمستلزمات الجيش

http://www.glenbow.org/musehtm/military.htm.



هو «معرض جلينبو» الذي يعرض كل ما يتعلق بالجيش ومستلزماته التي استخدمت على مدى خمسة قرون مضت. إنها أكبر تشكيلة في معرض يقع في كندا، مجموعة عالمية تعود لمقتنين من كل بقاع العالم، تتكون من ٢٦ ألف قطعة تاريخية تحكي قصة العمق الزمني للحضارات الأوروبية والآسيوية والأمريكية كذلك. يحتوي المعرض على العديد من الأسلحة القديمة والأدوات القتالية التاريخية، وهو أيضا مقسم إلى مراحل من تاريخ اليابان الحربي، وتشكيلة واسعة من الميداليات والبنادق والسيوف والأزياء الخاصة بالقتال وبالشرطة، وكل ما يختص بالحروب، بما فيها الحربان العالميتان الأولى والثانية، وما سبق ذلك.

ينقلك الموقع بعد ذلك إلى ما هو جديد مما أُضيف إلى المعرض من أسلحة أو رتب عسكرية نادرة، تعود في معظمها لأشخاص مهمين.

وننتقل إلى وصلات أخرى، فيأخذنا الموقع إلى أرشيف خاص بالمعرض وهو متاح للجميع، أيضا إلى معرض خاص بالقطع الأثرية والأسلحة التاريخية القديمة ومكتبة خاصة للموقع الإلكتروني، مكان يستحق الزيارة «الإلكترونية» والتعرف على عالم الأسلحة القديمة ◆

لم تكن مصادفة على الإطلاق أن يهدي نجيب محفوظ جائزة نوبل - فور علمه بخبر حصوله عليها - إلى يحيى حقي! وليس غريبا أيضا أن تتلمذ على يديه وتأثر به أجيال وأجيال من الكتّاب وعلى الأخص جيل الستينيات.. وليس مصادفة أيضا أن تظل أعماله حية وما تزال تجد لها قراء في وقت بدا فيه أن الانصراف عن القراءة بتأثير الميديا الجديدة من الفضائيات أصبح أحد ملامح العصر.

والآن .. هل كان يحيى حقي تركيا؟ ولماذا رفض جائزة صدام؟ وما الذي قدمه لجيل الستينيات؟ ومن الذي جمع أعماله ؟. وأول حب دق قلبه، ورحيل زوجته الشابة ... كل هذا تقرأه في السطور التالية.

محمود الورداني - مصر

الصور من أرشيف: مصطفى عبدالله

يحيى حقي صاحب القنديل .. وعاشق الظل

وإذا كان يحيى حقي حريصا طوال سنوات عمره أن يبقى في الظل، سعيدا بالانزواء والابتعاد قدر الإمكان عن الأضواء، فإن المكانة التي انتزعها - وستبقى إلى الأبد - لم يحققها بوجوده الجسدي بيننا، بل بإنتاجه الأدبي والنقدي والفكري، وبتأثيره الممتد عبر الأجيال، فالرجل انتصر في أعماله للعناصر الباقية التي لا يبلوها الزمن سواء في أدبه أو نقده.

بل أكاد أقول إن ملامحه الشخصية العذبة والطفولية وجسمه الرقيق وقامته القصيرة وارتباكه وخجله وأدبه البالغ وحركته الهينة البطيئة .. كل هذا كان انعكاسا لتواضعه الحقيقي - لا المفتعل مثل كثيرين - وانحيازه للظل والناس الطيبين والمهمشين، وانحيازه أيضا للصوت الخفيض والحركة الدقيقة المحسوبة والدقة في التناول والتعبير، ورفضه الدائم للسطحية و «الميوعة» في التعبير على حد قوله.

ترك لنا يحيى حقي أربع مجموعات قصصية، الأولى «قنديل أم هاشم» عام ١٩٤٤، والأخيرة «عنتر وجوليت» عام ١٩٦٠، ورواية واحدة هي «صح النوم» عام ١٩٥٥، وفقا لأدق إحصاء نشره د. ناجي نجيب في كتابه «يحيى حقي وجيل الحنين الحضاري» وذكر أن هناك ثماني عشرة قصة نشرت في الدوريات بين عامي ١٩٢٦، ١٩٦٢ ولم تُضم إلى مجموعاته القصصية إلا عام ١٩٧٥. أما أعماله المترجمة فقد بلغت سبعة كتب بين قصص وروايات.

وتستحق مجموعة أعماله التي نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب وقفة قصيرة هنا. لقد بلغت ٢٨ مجلدا. والحقيقة أنها طبعة شاملة ودقيقة لكل إنتاج الرجل.

ويحيى حقي الذي كره أن يكون في بؤرة الضوء وخاف دائما من شهوة الوجود والصياح والأصوات العالية، حرص على أن تكون كتاباته في مأمن وفي أبعد مكان بل وفي أقل الأماكن شأنا!

وعلى مدى عشرات السنين وعلى الرغم من دعوات وإلحاحات من كثيرين بالكتابة المنتظمة في أهم الدوريات وأكثرها انتشارا وأعلاها أجرا، اختار الرجل صحيفتين محدودتي التوزيع،الأولى «المساء» والثانية «التعاون» لينشر فيهما تأملاته وتعليقاته ومتابعاته وآراءه بعيدا في الظل ومتوجها لقارئ لا يعرفه في الغالب. فجمهور قراء «المساء» في هذه الفترة هو الجمهور المتابع لمباريات كرة القدم فقط، وجمهور «التعاون» يصادف هذه الصحيفة في بعض التجمعات والمؤسسات العملية والفلاحية فيلقي نظرة على الصحيفة ويمضي!

> ” إلى جانب دوره كمبدع كبير، لعب يحيى حقي دورا لا يقل أهمية كناقد. فهو بلا منازع أحد الأساتذة الكبار لجيل الستينيات، حيث كان أول من نشر إنتاجهم المرفوض من التقاليد الأدبية السائدة “

كاتب هذه السطور حضر مناقشة سريعة كان طرفاها الكاتب الراحل عبدالفتاح الجمل ويحيى حقي في أوائل أو منتصف السبعينيات استفسر خلالها الجمل من يحيى حقي عن سبب اختياره لمثل هاتين الصحيفتين على الرغم من العروض المقدمة له بالكتابة في صحف أخرى أوسع انتشارا، وكانت إجابته - فيما أتذكر - أنه يستريح للظل ويخاف من الزحام ويرغب في أن يكون «على راحته» و «في بيته» بلا ربطة عنق وبدلة وحذاء وجورب !! .. والمعنى واضح.

حصيلة هذه المتابعات والتأملات والآراء والتعليقات التي نشرت في المساء والتعاون عكف عليها وعلى كل إنتاج يحيى حقي المتفرق هنا وهناك الناقد الراحل فؤاد دوارة - وهو واحد آخر من عشاق الظل وناكري الذات - ونذر عدة سنوات من عمره في أثناء حياة يحيى حقي وبعد وفاته لجمع وإعداد أعمال الكاتب الكبير، وتضمنت إلى جانب ما سبق من يوميات الصحف والأعمال الروائية والقصصية، ماكتبه كمقدمات للأعمال الأولى لعدد كبير من الكتاب وبلغت ٢٨ مجلدا .. وهكذا حصل يحيى حقي بعد رحيله على ما لم يحصل عليه الكثيرون، وهو حفظ كل ما كتبه في طبعة واحدة يمكن الرجوع إليها بسهولة فهي أكمل وأدق وأشمل الطبعات.

سأعتمد في السطور التالية على الطبعة المشار إليها من أعماله، إلى جانب «رسائل يحيى حقي إلى ابنته» والتي شارك في إعدادها إبراهيم عبدالعزيز ونشرتها الهيئة المصرية للكتاب، وكذلك كتاب «يحيى حقي وجيل الحنين الحضاري» للراحل الدكتور ناجي نجيب، وأخيرا بعض الدوريات المتناثرة.

أما سيرته الذاتية فلحسن الحظ أنها نشرت في أثناء حياته وصدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٤، وأعيدت طباعتها عدة مرات، وفي تقديمه لها اختار أن يعنونها بـ «أشجان عضو منتسب» وهو العنوان الداخلي للجزء السردي من سيرته الذاتية «كناسة الدكان».

فهذا يحيى حقي بكل قامته السامقة لا يتحدث عن نفسه إلا بوصفه عضوا منتسبا لقبيلة الكتاب، ويتابع أنه كان عليه أن يخلص القصة مع آخرين من أسلوب الوعظ والزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات و «الحكاية» التي لا يقصد بها إلا التسلية.

ولنتابع معا منذ البداية، حين وفد إلى مصر من مسلمي «المورة بتركيا شاب اسمه ابراهيم حقي الذي كانت خالته «خازندارة» قصور الخديو إسماعيل، وبواسطتها عُين في خدمة الحكومة المصرية وتدرج حتى أصبح مديرا لإحدى المصالح. رزق إبراهيم بثلاثة أبناء أكبرهم محمد الذي التحق بالأزهر لعدة سنوات، ثم انتقل لإحدى المدارس الفرنسية، وعمل في النهاية بوزارة الأوقاف، وكان شغوفا بالقراءة ومغرما بحفظ روائع الأدب العربي القديم.

تزوج محمد وأنجب إبراهيم وإسماعيل ويحيى، وزكريا وموسى وفاطمة وحمزة. وكان يحيى هو الثالث بين إخوته، ولد في حارة وراء مقام السيدة زينب التي يكن لها المصريون هياما وعشقا خصوصيا ويطلقون عليها «أم العواجز» فهي ملاذ الفقراء والمحرومين، تفتحت عيناه إذن على واحد من أعرق الأحياء الشعبية» حيث إن مجاذيب أم العواجز ومحبيها يحيطون بمقامها الطاهر طوال العام.

كان هذا في أوائل القرن وبالتحديد في السابع من يناير ١٩٠٥. كانت مصر محتلة من الإنجليز منذ عام ١٨٨٢، وكان هذا الصبي الذي ينحدر أبوه من أصول تركية قد ذاب في التربة المصرية القادرة على احتواء وهضم وتمثل كل الذين مروا عليها، ولعل هذا يفسر ولعه وعشقه لـ «العامية والفصحى» التي ازدهرت على يديه وبلغ بها قدرا من الإحكام والنصاعة والدقة النادرة.

أما أمه فكانت شديدة التدين، ومغرمة بقراءة القرآن الكريم وحفظ الأحاديث النبوية، حتى أنها إذا اقترب موعد ولادة أحد أبنائها، تفتح المصحف على أي صفحة وتختار أول اسم تقع عيناها عليه، بينما كان الأب مفتونا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مايو ١٩٨٩ مع عدنان الشايجي الأمين السابق لجائزة البابطين والناقد الراحل علي شلش

عندما دعاه د. عبد الفتاح الديدي لتكريمه في قصر ثقافة مصر الجديدة يناير عام ١٩٨٠

بالمتنبي مغرما بالقراءة، حتى أنه كان يقرأ وهو يسير في الشارع وتعرض لحوادث عدة بسبب ذلك.

هكذا نشأ يحيى حقي عاشقا لتراب الوطن بين أبوين يعشقان القراءة، فذاب في هوى أم العواجز منذ اللحظة الأولى!

وعن طريق عمه محمود طاهر لاشين، يحكي يحيى حقي أنه التقى بالشاعر أحمد شوقي وجلس إليه مرات عدة، بل إن الأخير أعطاه قصة «أمير الأندلس» وهي ما تزال مخطوطة ليبدي رأيه فيها وهو ما يزال بعد شابا في السادسة عشرة.

وإذا كان قد بدأ تعليمه في «كُتَّاب» السيدة زينب، إلا أنه التحق بعد ذلك بمدرسة الحقوق وتخرج ليعمل عام ١٩٢٧ معاونا للإدارة بالصعيد وهو ما أتاح له أن يعرف الفلاحين، بل وجد سعادته - كما يقول - حين أصبح الحمار يلازمه طوال النهار، وهو ما سجله في كتابه «خليها على الله» ومجموعته القصصية «دماء وطين».

ومن الحي الشعبي العريق حيث نشأ إلى دراسة الحقوق وذكريات ثورة ١٩١٩، إلى الصعيد في جنوب مصر حيث عمل، تكون يحيى حقي وتدعمت صلاته وأمكن لعشقه لوطنه أن يقوم على أواصر تمتد بجذورها.

وبالمصادفة قرأ إعلانا في الصحف لوزارة الخارجية بعقد مسابقة لوظيفة أمناء محفوظات في القنصليات والمفوضيات عام ١٩٢٩. تقدم للامتحان ونجح، لكن ترتيبه جاء في ذيل القائمة، فعُين أمينا لمحفوظات القنصلية المصرية في جدة باعتباره أسوأ المناصب الشاغرة في ذلك الوقت، غير أنه نُقل بعد عامين إلى اسطنبول.

وفي سيرته الذاتية يخفي يحيى حقي أول قصة حب في حياته جرت أحداثها القصيرة العاصفة في اسطنبول، لكن إبراهيم عبدالعزيز يكشف عنها الستار في كتابه «رسائل يحيى حقي إلى ابنته نهى على النحو التالي:

لقد بدأ يحيى حقي عمله الدبلوماسي في جدة، لكنه حينما انتقل إلى تركيا اختلف الوضع، فلأنه من أصول تركية، فقد كان له بعض الأقارب، ولكن من فرع بعيد جدا من ناحية والدته يعيشون بمنأى عن العاصمة استضافوه استضافة كاملة، وفي مقابل ذلك كان يساهم في مصاريف البيت. كانت الأسرة مكونة من أب وأم وابنتين، وبفضل هذه الأسرة تعلم يحيى حقي اللغة التركية، ولأنه شاب يخرج للحياة للمرة الأولى بعيدا عن حدود مصر والعروبة ولا يزال أعزب وعيناه تقعان كل يوم على فتاتين، فقد أُعجب اعجابا خفيا بالفتاة الكبري، وكانت تسمى (بايضة هانم) والضاد في اللغة التركية تنطق ظاء».

ويضيف إبراهيم عبدالعزيز:

«هكذا تعود يحيى حقي على فتاته التركية وأعجب بها على الرغم من بعض الهواجس العصبية التي تنتابها أو ما يسمونه «الهوسة التركية» وتحول الإعجاب إلى أول حب طرق باب صاحب القنديل، وفكر في أن يرتبط بها، ولكن وقفت دونه عقبات كثيرة، فطبيعة عمله الدبلوماسي تفرض عليه ألا يتزوج من أجنبية حتى لو كانت تركية، ولا حل إلا أن يقدم استقالته. وكانت أسرة الفتاة سعيدة لو تم هذا الارتباط خاصة أنها تعتبره واحدا من الأسرة وإن لم يكن تركيا، فسألته أن يترك عمله ويمتهن عملا آخر ويعيش معهم هناك، ولكن حال دون ذلك أن مثل هذا التفكير كان بعيدا كل البعد عن طبيعة يحيى حقي وتكوينه النفسي، فليس له من سبيل في العمل إلا في المجالين الدبلوماسي والأدبي وليس له عن مصر بديل».

> ”من الحي الشعبي العريق حيث نشأ، إلى دراسة الحقوق وذكريات ثورة ١٩، إلى الصعيد في جنوب مصر حيث عمل، تكون يحيى حقي وتدعمت صلاته وامكن لعشقه لوطنه أن يقوم على أواصر تمتد لجذورها“

ويضيف أيضا:

«كل هذه العقبات جعلت يحيى حقي يقف مع نفسه وقفة تأمل وتفكير لم يطل به كثيرا حتى قرر على الرغم من بعض الألم أو كثير من الألم إلا أن يمضي في قصة حبه الأولى حتى نهايتها».

أما يحيى حقي نفسه فيتذكر قصة حبه الأولى قائلا:

«أضحك لسذاجة التجربة. بيني وبينك لم تتعد قصة هذا الحب ما يؤرق ضميري، فقد أمسكت يد الفتاة في يوم من الأيام في خلسة من أهلها، وأسأل نفسي حتى الآن في لوم وتأنيب: كيف سمحت لنفسي أن أفعل هذا؟ غير أنني لم أكن سأغفر لنفسي أبدا فيما لو مضيت في هذا الطريق وتزوجت وعشت في تركيا. إنني أريد أن أقول لك على الرغم من أن لي جذورا ترجع إلى أجدادي وأجداد أجدادي تقول إنني تركي، فإنني والله إذا حُلل دمي إلى آخر قطرة منه فستجدونني مصريا بأرضها التي ولدت فيها ونشأت وترعرعت وكبرت وعشت فيها وسأموت فيها».

على أي حال انتهت قصة الحب الأول في حياة يحيى حقي سريعا، فقد ترقى إلى سكرتير ثالث للإدارة الاقتصادية لوزارة الخارجية وعاد إلى مصر. ولم يلبث طويلا حتى فكر في أن يتزوج. ولكن في تلك الأيام لم يكن متاحا لأي شاب أن يتعرف على أي فتاة، فراح يشيع في الإدارة التي يعمل فيها أنه يبحث عن زوجة تكون «فتاة صالون وأدب ولغة أجنبية» على حد تعبير إبراهيم عبدالعزيز في كتابه المشار إليه. وجاء زميله (رؤوف) الذي كان يسكن في حلوان وأخبره أنه عثر له على فتاتين شقيقتين إحداهما سمراء والأخرى بيضاء يمكن أن يختار إحداهما، وهما ابنتا عبداللطيف سعودي عضو مجلس النواب، وتركبان يوميا قطار حلوان من محطة المعادي.

وراح يحيى حقي يبحث ويتقصى حتى وجد أحد معارفه ويدعى (محمد سعيد مطر) يسكن في حلوان، وسأله يحيى فأخبره أن إحدى الفتاتين مخطوبة ورتب له موعدا في نادي

يحيى حقي وبجواره الدكتور فاروق العمر والمرحوم عبد الرزاق البصير في حفل جائزة البابطين عام ١٩٨٩

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعادي. ذهب يحيى مع شقيقه إسماعيل حسب الموعد. وجاءت الفتاة ومعها والدها ووالدتها. وعلى الفور شعر نحوها بالحب ودخلت قلبه، إلا أن ما شغله هو طولها وقصر قامته. فنهض وراح يمشي أمامها جيئة وذهابا لترى بنفسها الفارق بين قصر قامته وطولها (!!) ثم عاد ليطلب منها موافقتها على خطبته لها، فردت عليه بالرد التقليدي الذي لاترد بسواه بنات العائلات في تلك الأيام، وهو أنها توافق على من يختاره أبواها!

مضى في إجراءات الخطبة والزواج، حتى فوجئ في أثناء مراسم الخطبة التي دعا إليها وسيطه محمد سعيد مطر، بالأخير ينتحي به جانبا ليقول له إن هذه الفتاة التي اختارها يحيى ليست هي الفتاة المقصودة وإن في الأمر خطأ ما لأنه يعرف الفتاة الأخرى جيدا، فكان يقصد بنتين أخريين غير اللتين التقى يحيى حقي بإحداهما!

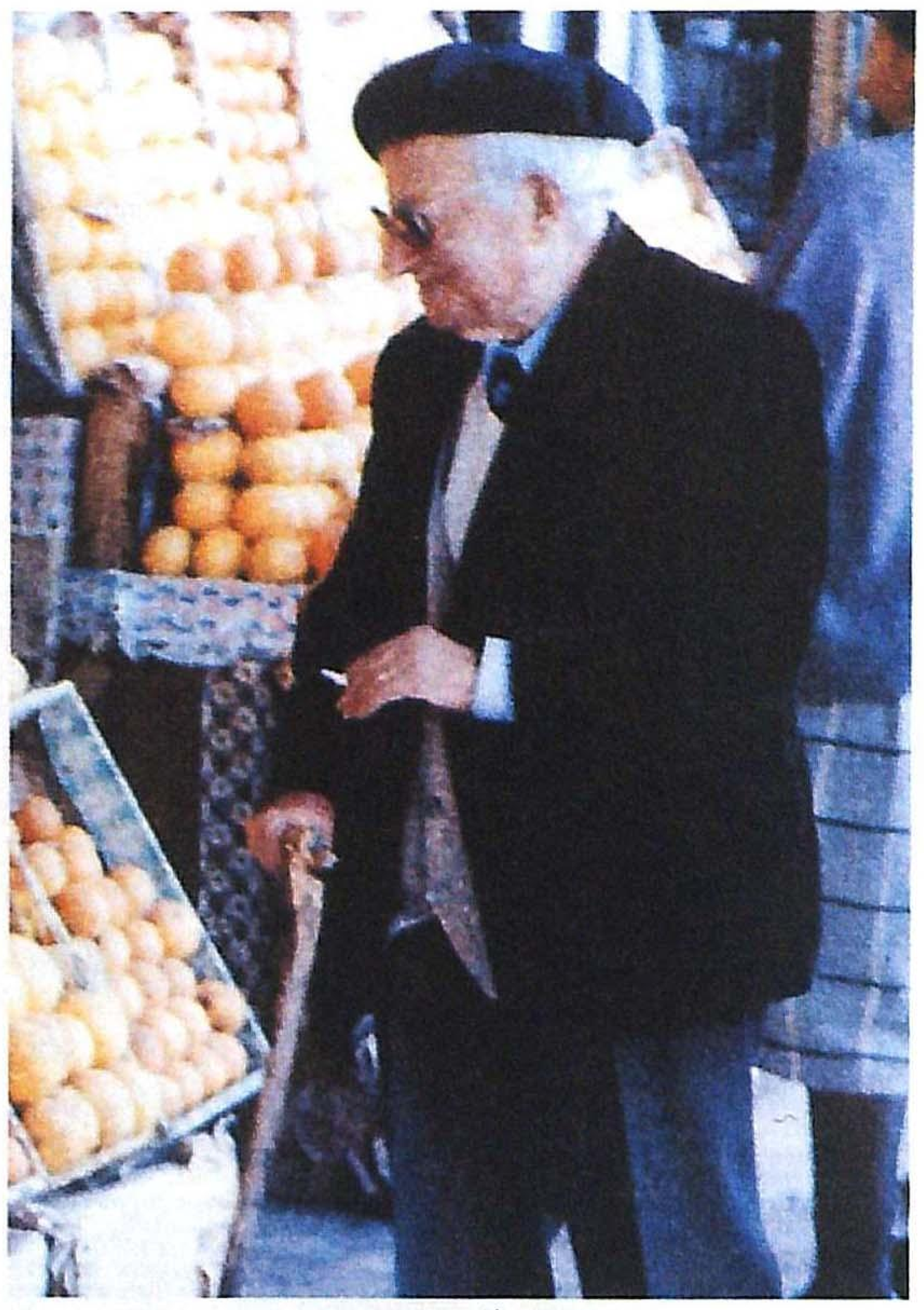
وهكذا تزوج يحيى حقي عن طريق الخطأ، إلا أن هذا الخطأ، وعلى حد تعبير يحيى حقي نفسه، كان أجمل خطأ في حياته.

بعد الزواج أخبرته عروسه الشابة الجميلة (نبيلة) أن عريسا آخر كان قد تقدم لخطبتها، غير أنها اختارت يحيى حقي لأنه فنان وحساس، أما ردها حين سألها قبل الخطبة بأنها تختار من يوافق عليه والداها فهو ليس أكثر من حياء بنت الأصول.

عاش قرابة العام مع السيدة نبيلة كان من أجمل سنوات حياته وسكن معها في منزل الأسرة شارع ٦ منزل رقم ٣٠ بالمعادي في حجرتين، وكما يقول هو إنه بدخوله هذه الأسرة دخل التاريخ «منذ حكم إسماعيل إلى الفترة التي أعيش فيها» فأدق التفاصيل والأسرار رواها له حموه الأستاذ عبداللطيف سعودي «الذي كان لا يستطيع أن يعيش إلا إذا وجدأمامه من يجلس إليه ويستمع فكان يجلسني أمامه ويحدثني عن نشأته وكيف تعلم ثم كيف ذهب إلى فرنسا وعلاقته بالأحزاب وكيف عين في البرلمان».

ويضيف: «الحقيقة أنني عرفت من عبداللطيف سعودي كل أسرار الحياة السياسية والبرلمانية في العصر الحديث. كنت أتمنى أن يكون لي مسجل وأسجل به كل ما رواه لي، وقد اشتغل محاميا في المحاكم المختلطة فروى لي أيضا أسرار القضاة الأجانب وماذا كان يتم. فكان لهذا الرجل فضل كبير علي في أنه بصرني بأشياء كثيرة لايعلمها إلا هو في تاريخ مصر الحديث، ومن العجيب أنه كان لا يكتب أبدا، ومع ذلك بحثت حتى عثرت على رسالته له عن تاريخ الشحاذين في مصر وهذا الكتاب كان عندي ثم ذهب وفقدته».

وعاش يحيى في أسرته الجديدة سعيدا مبتهجا بعروسه الجميلة، لكن تبين مع شهور الحمل الأولى أن العروس مصابة بالتهاب العضلة القلبية، وهو مرض لم يكن له علاج في تلك الأيام إلا البنسلين الذي كان لا يزال في بدايات اكتشافه، ولم يكن يصرف إلا من الجيش البريطاني في تلك الأيام. كانت مصر محتلة من قبل إنجلترا، واستطاع يحيى



يختار فاكهته بنفسه

في شيخوخته في أوروبا

بحكم صلاته في وزارة الخارجية الحصول على دواء البنسلين، ومع ذلك أخبره الطبيب أن زوجته ستموت في خلال ثلاثة شهور، وما لبث الطبيب أن مات بعد شهرين!! ووضعت زوجته مولودتها نهى، ثم أصابها الشلل وبعد ستة شهور ماتت..

ويتذكر يحيى حقي فترة مرضها ويخاطبها قائلا: حين يتقدم الليل تتصنعين الرقاد هادئة كالعصفور يأوي إلى عشه، يضم رأسه إلى جناحين ويغمض عينيه مستسلما لمشيئة الرحمن، توهمين أهلك وأعزاءك أنك قد أغفيت وإن كان رقادك على مضض ليناموا هم في سلام.

أهب من سباتي مذعورا في بهيم الليل والسكون شامل، وكل ما في الغرفة أشباح غامضة فأتبين جسدك الرقيق كالطيف الشفاف، وأجدك قائمة قد انحنى رأسك يكاد يلمس الفراش، إنك تسجدين لله عسى أن يرحمك ويخفف عنك العذاب، تمدين في حذر إلى كوب الماء يدا يكاد خاتم العرس القريب

”

شَكل يحيى حقي ظاهرة فريدة في تاريخ الأدب العربي الحديث، من سماته الاقتصاد والتركيز والتصوير من خلال الحياة الحسية والطقوس الشعبية

“

يسقط من إصبعها النحيلة، فإذا ما تلاقت نظرتنا، تبسمت وعدت إلى رقادك تظنين أنني لم أسمع أنَتك المكتومة.

كنت، لأنك في ميعة الصبا ورفاهية العيش، تتوجعين من لسع بعوضة فتحملت مبضع الجراح يمزق لحمك بغير مخدر. كنت تتأذين من أهون الدواء فجرعت أشكالا وألوانا من سموم تهد الجبال وأنت صابرة، وكنت تجفلين من منظر (الحقنة) وتحسبين لي حسابا فعشت شهورا طويلة وهذه الابرة الكريهة تلاحقك وتنغرز في عضلك كل ثلاث ساعات ليلا ونهارا .. بل لقد رأيتها ذات يوم تغوص في مقلتك وأنت لم تقنطي من رحمة الله. وجاء اليوم الذي اضطرب فيه صدرك واختنق حلقك وتلاحق زفيرك وتلجلج لسانك ..

ثم يصف لحظة اقتحام الموت:

وطرق الباب طارق لم يسمعه أحد إلا طفلتها الرضيعة نهى، فها هو ضحكها ينقلب نحيبا لا ينقطع أربعة أيام. من القادم؟ أيها الإدراك المكنون في جسم رضيع ..

انطق ولو أهلكك البوح .. ماذارأيت؟

والطارق صابر بالباب، فلما جاءه الإذن دخل علينا، فانبعثت رائحة صلصال مبتل. لم تره عيوننا ولكن أرواحنا شعرت بقدوم ضيف غريب: عليه بشاعة العدم وجمال الخلقة الكاملة، فيه إشراق الحكمة في ذاتها وإظلام عبث جدواها، نحن أيها القادم لا نعرفك إلا باسم واحد. هو الرعب! أحنينا الرأس أمامه ووقفنا بين يديه جهلة حائرين».

وهكذا رحلت نبيلة وتركت له أجمل ذكرى: ابنتهما نهى.

أما يحيى حقي فقد كانت ظروف عمله كدبلوماسي تحتم عليه التنقل الدائم، فقامت حماته السيدة الراحلة أمينة بتربية ورعاية نهى، ونشأت الأخيرة لا تعرف أما لها سوى جدتها، وسعى هو بكل الحب الذي كان يكنه للراحلة الرقيقة نبيلة التي أضاءت كالشهاب في حياته، من أجل تعويض نهى، وصحبها في نزهات عدة في طفولتها، وتعهدها بالقراءة والموسيقى والفنون والآداب وقبل كل شيء بالحب والحنان.

من القاهرة إلى روما انتقل مرة أخرى في السلك الدبلوماسي وعلى الرغم من ذلك ظلت علاقته بابنته نهى بالغة القوة والمتانة ولم تنقطع الرسائل بينهما، وهي الرسائل التي تعد وحدها قطعا أدبية بالغة العذوبة، وقد أورد عددا كبيرا منها إبراهيم عبدالعزيز في كتابه المشار إليه.

ومن روما إلى باريس انتقل يحيى حقي عام ١٩٤٩ .. وهناك التقى بزوجته الثانية الفنانة چان ميري جيهو التي لفتت بلوحاتها وتماثيلها نظره فتزوجها عام ١٩٥٤، ومن أجلها ترك السلك الدبلوماسي، فقد كان محظورا - كما سبق أن ذكرت - على العاملين في هذا السلك أن يتزوجوا من أجنبيات، وإلا فعليهم الاستقالة ، واختار يحيى حقي أن يستقيل ويتزوج من الفنانة التي هفا إليها قلبه، وعاد إلى مصر مديرا لمصلحة التجارة. وفي العام التالي أُنشئت مصلحة الفنون، فعين مديرا لها وألغيت عام ١٩٥٨ فنُقل مستشارا لدار الكتب لأقل من عام، ثم قدم استقالته من العمل بالحكومة بعد ذلك، غير أنه عُين عام ١٩٦٢ رئيسا لتحرير مجلة المجلة حتى عام ١٩٧٠.

في مصلحة الفنون تعرف على نجيب محفوظ، وكان قد قرأ له ويعرف قدره ويعلم مدى موهبته العظيمة، أما محفوظ فكان مع كل هذا موظفا متواضعا. ولأن يحيى حق رئيسه في العمل، فكان لا يجلس قبل جلوس رئيسه ويعامله بمنتهى التهذيب والأدب مما كان يحرج يحيى حقي كثيرا بل ويبلبله فيرجو محفوظ أن يتخفف قليلا من أدبه الجم!

سوف نتوقف قليلا هنا لاستعراض بدايات يحيى حقي الأولى ككاتب وانتمائه لـ «المدرسة الحديثة» التي ضمت محمد تيمور وعيسى وشحاته عبيد وحسن محمود ومحمود طاهر لاشين وأحمد خيري سعيد وحسين فوزي وإبراهيم المصري ومحمود عزمي وغيرهم، هم أبناء ثورة ١٩١٩ الذين

في حفل السفير الفرنسي لتقليده وسام فارس، إهداء من حكومة فرنسا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في منزل د. هيام أبو الحسن أستاذة الأدب الفرنسي مع الشاعرين محمد إبراهيم أبو سنه وأحمد سويلم

تفتحت عيونهم على أحد انفجارات المصريين المهولة بعد أكثر من ثلاثين عاما من الاحتلال والهوان والاستسلام حتى ظن الجميع أن هذا الشعب لن تقوم له قائمة.

أما المدرسة الحديثة التي ينتمي إليها يحيى حقي - طبقا لما ذكره الناقد الراحل د. ناجي نجيب في كتابه السابق الإشارة إليه - فقد تبلورت حول فكرتين أساسيتين: الرغبة في ملامسة الواقع في الانفعال والحياة والمجتمع وفي التعبير عن التواصل والتفاعل والتجربة، من جانب، والحاجة الى تأكيد الذات وإبراز الشخصية الذاتية من جانب آخر.

القضيتان مترابطتان وتتصل بهما بطبيعة الحال مشكلة التعبير اللغوي. وإذا كانت الفصحى - كما يقول يحيى حقي لم تكن قد أفلحت بعد في أن تسمي لنا أشياء نلمسها بأيدينا أو أفكارا مجردة تطوف بعقولنا أو ظلال عواصف تلم بقلوبنا». ويضيف «وقد داعبتنا اللغة العامية أول الأمر فهممنا أن نجري إليها لأننا كنا نتلهف أن يكون الأدب صادق التعبير عن المجتمع».

لذلك كان يحيى حقي، ومنذ اللحظة الأولى، وبسبب طرح قضية التعبير اللغوي في ارتباطها باليقظة القومية ونهضة الأمة، مهموما بتعبير مختلف ومجاز جديد يسعى إلى التخلص من الترهل والتوشية والزخارف وصاغ «كجواهرجي» مشتغل بالذهب والأحجار الكريمة لغة بالغة العذوبة والصفاء وحميمة وقريبة من لغة الحياة اليومية وأكثر انتماء للسان الناس. ولعل هذا يفسر أسرار العلاقة الشخصية الحميمية التي ربطت بينه وبين الشاعر الراحل صلاح جاهين الذي كان أحد (الجواهرجية) الكبار أيضا والمشتغلين بلغة الحياة اليومية.

ويعبر يحيى حقي حتى عام ١٩٥٧ في «ذكريات وآراء عابرة» عن تطلعات رفاقه أبناء المدرسة الحديثة في تلك الأيام قائلا: «كنا كالمحمومين لا ينفس عنا إلا أن نهذى.. لا نريد أن نقلد أدباء الغرب، بل كنا نريد أن نعيش عندهم في بلدنا وسط أهلنا مع شعبنا، مع الفقراء أو المساكين أول الأمر لأنهم أقرب إلى قلوبنا من غيرهم».

كما تفتحت عيون أبناء المدرسة الحديثة في الوقت نفسه على الآداب الأجنبية، وقد اختلف جيلهم عن الأجيال السابقة التي عاشت على إعادة إنتاج خطاب السلف وقراءة التراث وحفظه والنسج على منواله، بينما اكتشفوا كنوزا جديدة ومختلفة في الإنتاج الأدبي العالمي. وقد شُغل يحيى حقي تحديدا بهذه القضية أكثر من غيره: قضية الاندماج في التراث الأدبي الإنساني العام، لذلك يقول في كتابه «أنشودة البساطة» عام ١٩٧٢«لا وصول من الخاص إلى العام إلا بعد الوصول أولا من العام إلى الخاص .. فلا قيام لصدق العام إلا بقيام صدق الخاص، محدد عام التحديد، بل لعل هيامي بهذا التحديد مرجعه هو الوصول إلى العام الخاضع لما يلزمه من التجريد والتملص من قيود الزمان والمكان بل ومن خصائص اللغة. فصائد السمك عند همنجواي هو صورة صادقة محددة لصياد في جنوب أمريكا وزوج الأحذية القديمة عند الفنان فان جوخ لا مثيل له في العالم، والفلاح الذي اسمه جريجسكو ينطق كل خط فيه أنه من رومانيا .. من أجل هذا وحده بلغت الصورة مرتبة الدلالة العامة».

> ”
> ترك لنا
> يحيى حقي تراثاً
> ضخماً متنوعاً في
> كل الفنون تقريباً.
> وقدمت السينما من
> أعماله فيلمين
> شهيرين:
> «البوسطجي»
> و«قنديل أم
> هاشم»
> “

وفي كتابه فجر القصة المصرية الصادرعام ١٩٧٥ يقول يحيى حقي عن اكتشاف المدرسة الحديثة للإنتاج الأدبي العالمي:

«.. انتقلوا إلى المرحلة الثانية حينما قرأوا الأدب الروسي وبهرهم جوجول وبوشكين وتولستوي ودستويفسكي وتورجنيف وجوركي. فهذا أدب يتحدث بحرارة وانفعال شديد عن الأعراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مآسي الحياة والإيمان بالقدر والثورة: في وقت واحد. يحدثهم عن الصلاة والتراتيل وعن الخمر والبغاء والجريمة والعقاب والقديسين والشياطين .. كل هذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقي الملتهب العاطفة والمحروم من الحياة».

وبين كُتاب جيله بل والأجيال التالية تميز يحيى حقي كواحد من فرسان القصة القصيرة وكبار مجدديها والعارفين بأسرارها. وفي حديث أجراه الشاعر فاروق شوشة ونشر في مجلة الآداب البيروتية عام ١٩٦٩ يقول ردا على سؤال من شوشة:

«لا جدال في أنني التزمت القصة القصيرة. أعترف لك بأنني لم أبحث عن السر من قبل، ولكن سؤالك أجبرني أن أعود إلى نفسي وأنقب فيها، فيخيل إليّ أن ميلي إلى التحديد والحتمية يحس أن قبضته تضعف في القصة الطويلة، حيث يلعب في أغلبها عناصر أخرى مثل المصادفة أو التجريد المصطنع حيث لا يرى من الأبطال على طول حياتهم أمامنا إلا الجانب الذي يخدم غرض المؤلف. هذا مع علمي بأن الثروة في أي أدب قومي تستند إلى القصص الطويلة قبل القصيرة».

وهكذا شكَل يحيى حقي ظاهرة فريدة - وحده - في تاريخ الأدب العربي الحديث، من سماته الاقتصاد والتركيز والتصوير من خلال الحياة الحسية والطقوس الشعبية. وكما عبر د. ناجي نجيب بدقة في كتابه السابق الإشارة إليه: «واقعية يحيى حقي هي واقعية التركيب والنسج بإحكام والكتابة بجميع الحواس وإثارة الخيال عن طريق التركيز والحذف واللمحة الساخرة والخيال والفطنة والتعبير المحكم المختزل، وهي في الوقت نفسه واقعية حسية لا تخلو من لمحة جمالية صوفية».

أما دوافعه للكتابة فتبدو واضحة من خلال محاضرة له ألقاها في جامعة دمشق عام ١٩٥٩ حيث قال:

«القضية التي أريد أن أعرضها عليكم هي أننا فيما أعتقد لن نصل إلى إنتاج أدب نجد فيه أنفسنا أولا أدبا مقنعا لنا، ثم يصلح ثانيا للترجمة والنقل إلى الثقافة الدولية إلا إذا تخلصنا مما أحس به في أساليبنا من عيبين كبيرين: الميوعة والسطحية لنعتنق بدلا منهما التحديد

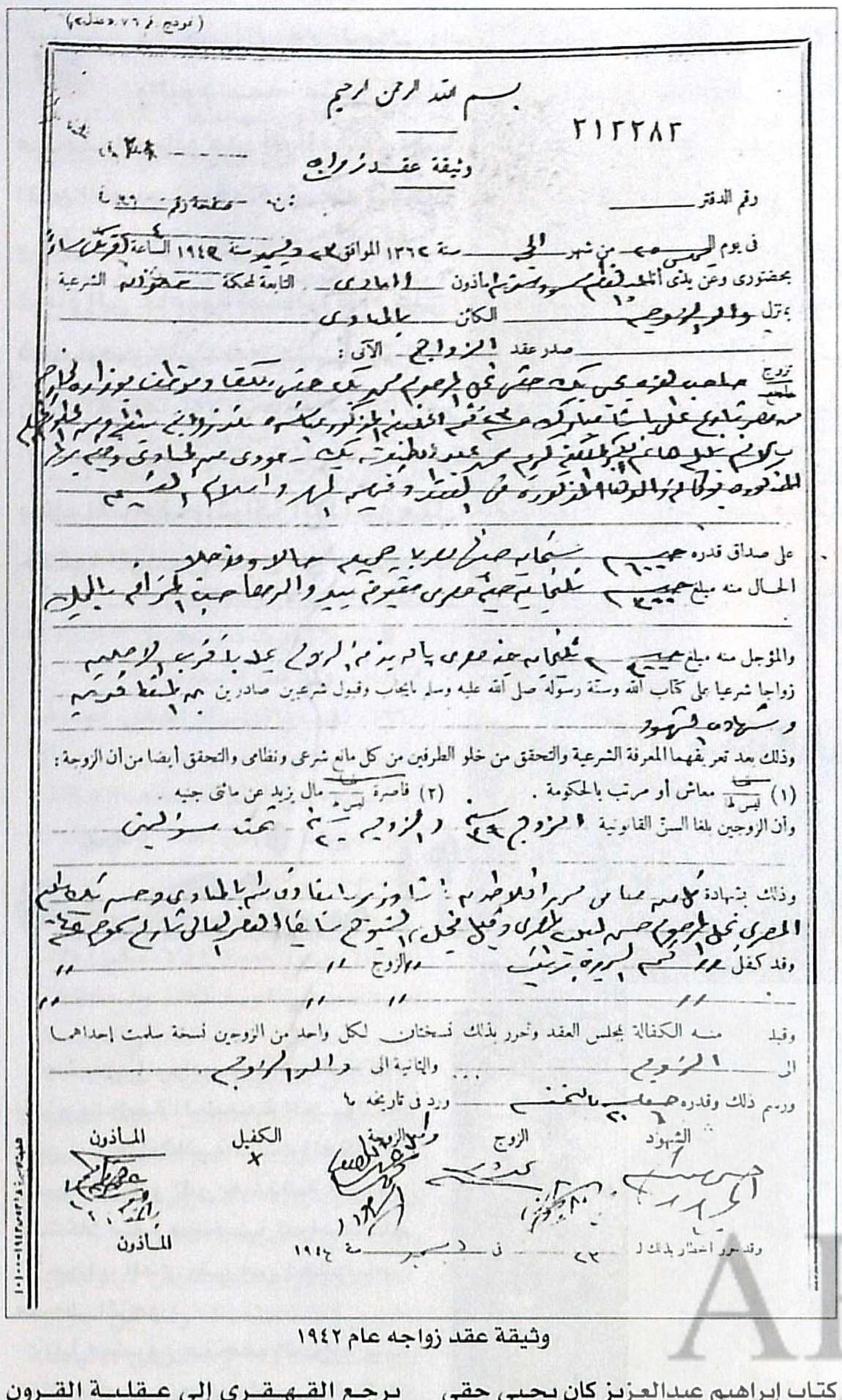
يحيى حقي، أدونيس، مصطفى عبدالله

يحيى حقي وابنته الوحيدة نهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة نادرة تجمعه بالشاعر صلاح جاهين في منزل صديقه د. مصطفى ماهر في مصر الجديدة عام ١٩٨٦

قنصل مصر في الأربعينيات



بسم الله الرحمن الرحيم
٢١٢٢٨٣
وثيقة عقد زواج
رقم الدفتر
صدر عقد الزواج الآتي
على صداق قدره
الحال منه مبلغ
والمؤجل منه مبلغ
زواجا شرعيا على كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم بإيجاب وقبول شرعيين صادرين من
الشهود — الزوج — وكيل الزوجة — الكفيل — المأذون

وثيقة عقد زواجه عام ١٩٤٢

أو الحتمية والعمق. أما اشتراط صفة الصدق لهذا الأدب فهو أمر مسلم به».

ويضيف «إننا ورثة أجيال هامت بالسجع اللفظي لا أداء المعنى، بل لمجرد لذة الحذر بالرنين الرتيب، وإن كان أجوف فارغا وقد تخلصنا من السجع اللفظي لنقع في السجع الذهني، وألفنا الإفاضة واللغو والاستطراد والتبرج الفارغ».

لذلك كانت مهمة يحيى حقي أكثر من مركزية في تاريخ الأدب العربي والانتقالة التي حققها انتقالة كيفية بالفعل من زاوية اللغة في المحل الأول: اللغة الصاحية الصافية الطازجة الدقيقة، ومن زاوية مضمونها أيضا بطبيعة الحال.

من جانب آخر لعب يحيى حقي فضلا عن دوره كمبدع كبير دورا لا يقل أهمية كناقد، فهو بلا منازع أحد الأساتذة الكبار لجيل الستينيات، حيث كان أول من نشر إنتاجهم المرفوض من التقاليد الأدبية السائدة في مجلة (المجلة) التي رأس تحريرها ولعبت دورا مهما في التعريف بإنتاجهم. كما كتب عن إنتاجهم وبشر به ووجه إليهم ملاحظات وانتقادات صائبة وكتب مقدمات للأعمال الأولى لكثير منهم. هذا بالاضافة إلى مئات المقالات عن إبداع جيله والأجيال التالية، والتأملات والتعليقات والإشارات في الصحيفتين السابق الإشارة إليهما: المساء والتعاون.

عاش يحيى حقي حتى بلغ الثامنة والثمانين، وكان من أكثر الكتاب فقرا وموهبة معا. وكعادته ظل صامتا يتحمل شيخوخته وشيخوخة زوجته وهما فقيران يعانيان شظف العيش حقا. وإذا قرأنا صحيفة المساء القاهرية في عدد ٢٩ أكتوبر ١٩٨٩ لوجدنا الصحيفة تدعو للاحتفال بالعيد الخامس والثمانين في العام التالي حيث قال الناقد فاروق عبدالقادر في التحقيق المصاحب للدعوة للاحتفال:

يجب ألا نجعله (يحيى حقي) محتاجا قبل أن نطالب بتكريمه، خاصة أن المسؤولين عن الثقافة لا يدركون أنه يحيا حياة مادية متواضعة بالقياس إلى مستوى الحياة التي يحياها أي كاتب لمسلسلات التليفزيون .. الرجل لا يحصل إلا على معاشه وهو معاش كما أعلم ضئيل للغاية».

ولا شك في أن الناقد فاروق عبدالقادر يحمل إجلالا وتقديرا ليحيى حقي، ولا شك أيضا في أنه لم يقصد أي إساءة له، ومع ذلك فإن يحيى حقي كتب لابنته نهى في نهاية إحدى رسائله الملاحظة التالية:

«أرسل لك مع هذا ما نشرته صحيفة المساء وقد غمني أشد الغم ما قاله فاروق عبدالقادر عشان الناس شايفاني معنديش عربية وأركب ساعات (المترو) فاكرني محتاج لحسنة أو معونة مش عارف أودي وشي فين».

وعلى الرغم من ذلك، وطبقا لما ورد في كتاب إبراهيم عبدالعزيز كان يحيى حقي قد رفض ترشيحه لجائزة صدام الأدبية، وحين سألته ابنته عن السبب قال: «إن الأمر في ظاهره أنني مرشح لجائزة صدام الأدبية، ولكنها تحمل في الحقيقة وراءها أسبابا سياسية، وأنا لا أستطيع أن أضع يدي في يد صدام الملوثة بدماء المسلمين في بلده وجيرانه».

«قبل رحيله بأربع سنوات فقط حصل على جائزة فيصل العالمية، وهي المكافأة المادية الوحيدة التي حصل عليها ووفرت له علاجا واستقرارا مناسبا»

وقبل رحيله بأربع سنوات فقط حصل على جائزة فيصل العالمية وهي المكافأة المادية الوحيدة التي حصل عليها ووفرت له علاجا، واستقرارا مناسبا يستحقه بل وأقل مما يستحقه. فهذا رجل كتب ٢٨ مجلدا من القصص والروايات والنقد والمتابعات والتأملات، كما كتب عن الموسيقى والعمارة والتاريخ والحضارة والإنسان، بل وترجم سبعة كتب هي دكتور كنوك لجول رومان والعصفور الأزرق لمترلنك والقاهرة لدزموند ستيوارت والأب الضليل لاديث سوندز والبلطة لسادوفيانو ولاعب الشطرنج لزفايج وطونيو كروجر لتوماس مان.

وقبل أن نختتم هذه السطور نود الإشارة إلى لمحة من مواقفه السياسية وبالتحديد موقفه من العنصرية الصهيونية. كتب في سيرته الذاتية:

ثم أغمضت عيني وفتحتها فإذا بي أرى العنصرية تعود في أبشع صورها فتؤسس دولة إسرائيل، توحد بين الجنس والدين، وتراهما شيئا واحدا هو وحده الذي يعطي حق الانتماء إليها. وبدلا من أن يسير العالم إلى الأمام نحو زوال الفروق بين الأجناس والأجيال إذا به يرجع القهقري إلى عقلية القرون البدائية المتحجرة.. إنها ردة زلزلت قلبي وهدمت سعادته.

والداهية أن هذه الدولة - إسرائيل - لا تؤسس دولتها إلا بالاعتداء والسلب والنهب والاغتيال وقتل الشيوخ والأطفال .. كيف يمكن أن تكون الجريمة دعامة دولة؟ هل عدنا إلى عالم يتحكم فيه العصبجية والبلطجية؟».

كان يحيى حقي معنا الآن. وكأنه يعلق على ما يجري للفلسطينيين الآن .. أليس كذلك؟!

وفي عام ١٩٩٣ نُقل يحيى حقي إلى مستشفى كليوباترا بالقاهرة بعد أن تدهورت حالته الصحية، وقضى أسبوعا هناك، ثم رفض تناول الطعام والشراب يومين كاملين زاره خلالهما صديقه العلامة والمحقق الكبير الشيخ محمود شاكر، وهو الوحيد الذي سمح له الأطباء بزيارته.

ثم أسلم الروح في هدوء يليق بالطيبين الذين يرثون الأرض.

ترك لنا يحيى حقي إرثا ضخما متنوعا في كل الفنون تقريبا، وقدمت السينما من أعماله الفيلم الشهير «قنديل أم هاشم» وكذلك «البوسطجي».

ولأن يحيى حقي طيب بالفعل فيكاد يكون الوحيد الذي جمعت كل أعماله من خلال الراحل فؤاد دوارة وطبعها في طبعة واحدة كاملة شاملة ودقيقة.

هذا هو يحيى حقي القنديل الذي أفاض بنوره على الناس الطيبين ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

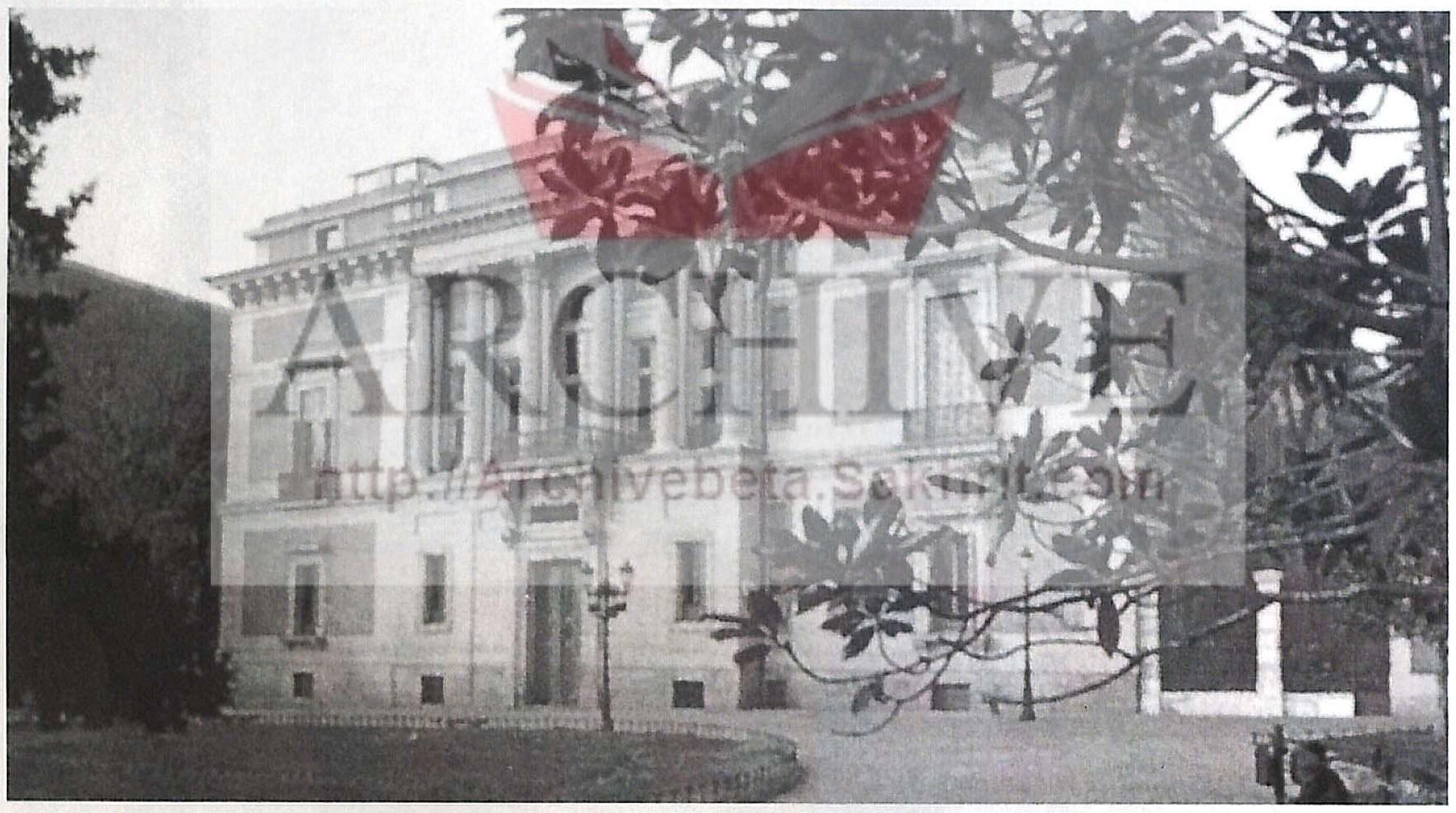
متحف البرادو الحالي واحد من أهم الأبنية التي كانت تزين عرش كارلوس الثالث في الشارع الذي كان يسمى، صالون البرادو، واليوم اسمه- منتزه البرادو- وهو يمتد من ساحة ثيفيليس CIVELES إلى ساحة أتوتشا ATOCHA.

متحف البرادو هذا البناء المهم جدا، أنشئ في زمن الملك كارلوس الثالث، الذي كان يطمح لتحويل مدينة مدريد إلى مدينة تضاهي أجمل المدن الأوروبية، وقد قيل عنه إنه كان أفضل محافظ لمدريد، كما قيل إنه كان أفضل بناء لكثرة اهتمامه بالأبنية وبهندسة الشوارع والساحات. وحين عاد إلى مدريد ليتبوأ عرشها بعد أن كان متبوئا عرش نابولي، وجد أنه لم يتغير أو يتحسن بها شيء، مدريد كانت مثل قرية، وتحولت فجأة إلى عاصمة إسبانيا بناء على رغبة فيليب الثاني، الذي بدأت تتوسع في عهده، ولكن بطريقة عشوائية غير منظمة. أما كارلوس الثالث فقد أوصى المهندسين ببناء دير القديس خرينمو، وهو البناء الحالي القائم خلف متحف البرادو، الذي أطلق عليه «برادو الخيرنيمين»، كما زينت المنطقة بالأشجار والبرك، وأمر ببناء الساحات مثل: ساحة ثيفيليس وهي «آلهة الخصوبة»، ساحة أبولو «إله الشمس»، ساحة نبتونو «إله البحر»، وساحة «الفصول الأربعة»، وكلها مبنية على الطريقة الكلاسيكية المتعارف عليها في العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر، كما أمر ببناء المتاحف والمراكز العلمية مثل: متحف العلوم الطبيعية، حديقة الزهور لدراسة علم الزهور، ومركز لمراقبة الفضاء. كل هذه الأبنية حققها المهندس خوان دي بيانويبا بعناية دقيقة فائقة.

مدريد - ملك مصطفى

كان ثكنة لجيش نابليون!

متحف البرادو.. كنز مدريد الفني



المدخل الجنوبي للمتحف

متحف البرادو، في البداية، كان يهتم بدراسة الطبيعة الحيوانية، وفي مرحلة ثانية كانت الفكرة أن يضم البرادو إلى حديقة الزهور، ليشكلا معا متحفا لدراسة علم الأحياء، الذي بقي من اختصاص متحف الزهور.

بدأ مشروع متحف البرادو سنة ١٧٨٥ بأمر من كارلوس الثالث، بتنفيذ المهندس خوان بيا نويفا الذي أراد أن يبنيه بشكل طولي وجاليري مضيء، وفي وسطه ساحة تتفرع إلى ثلاث طرقات، وعلى طرفي الجاليري قاعتان، وفي الوسط بناء على شكل ردهة طويلة، وفيها صف من الأعمدة في كل جانب، وجزء نصف دائري في طرفه كنيسة قديمة مبنية على شكل إيوان، وفي الطرف الشمالي ساحة محاطة بأعمدة في نهايتها درج يؤدي إلى الطابق الأعلى، وآخر يؤدي إلى الأسفل. كل هذا التصميم يحيط بفناء، وفي الوقت نفسه تحيط بالمتحف الحدائق، إنه تصميم شبيه ببيت روماني.

المتحف كان نقطة لقاءات واجتماعات للأكاديميين ودارسي التاريخ الطبيعي.

بناء المتحف توقف منذ عهد كارلوس الثالث إلى الأحداث الدموية لحرب الاستقلال التي سبقت تسلم فرناندو السابع (حفيد كارلوس) العرش في إسبانيا (وهي الحرب ضد فرنسا، التي انتهت بطرد جوزيف بونابرت وعودة فرناندو السابع من مخبئه خارج إسبانيا ليتسلم العرش). في هذه الفترة استعمل بناء المتحف ثكنة لجيش نابليون، الذي كان في مدريد. وبعد الحرب سرق المدريديون مواد البناء كلها، ليعيدوا بناء بيوتهم المتهدمة بفعل الحرب.

فرناندو السابع، مؤسس المتحف الملكي للرسم، قرر أن ينشئ متحفا لمجموعة من اللوحات التي تقتنيها العائلة المالكة الإسبانية، ولهذا فقد عادوا لمتابعة البناء في متحف البرادو، لكي ينهوا مشروع المهندس بيانويبا، إذ كانوا يحتفظون بالمخططات والتصاميم التي وضعها، والتي كان طولها أربعة أمتار، وقد جاء قرار فرناندو السابع عندما أصغى إلى طلب الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة، وبشكل خاص لرغبة زوجته ماريا إيزابيل دي براغنثا، التي يعتبرها المتحف مؤسسته، ولكن من المؤسف أنها ماتت قبل أن ترى المتحف الجديد الذي افتتح في ١٩ نوفمبر ١٨١٩.

> ”«في البداية كان المتحف يهتم بدراسة الطبيعة الحيوانية، وفي مرحلة ثانية كانت الفكرة أن يُضم البرادو إلى حديقة الزهور ليشكلا معا متحفا لدراسة علم الأحياء»“

بعد عشر سنوات بُني المتحف، وبعد ذلك بخمس سنوات بدأوا بالديكور الخارجي. الباب الغربي للمتحف هو الباب الأكثر جمالا وزينة، وهو المدخل الأساسي اليوم ويسمى «باب بيلاثكيث» وذلك لوجود تمثاله أمام المدخل. أما الرسم الموجود فوق الباب فيبدو فيه الملك فرناندو السابع راعيا للفنون والعلوم والتقنيات، وخلفه الآلهة «أثينا، أبولو، ميركوريو، نبتونو» كأنها تقوم بعملية إلهامه ليأخذ قرارا لرعاية الفنون وتطويرها.

على طول الجاليري المركزي توجد تماثيل لنساء من جهة، ومن الجهة الأخرى توجد تماثيل لخمسة نحاتين، وخمسة مهندسين، وستة رسامين.

أول عملية جاءت لتوسيع المتحف، وذلك لعدم اتساعه للوحات، كانت في سنة ١٩١٨، وقد تم ذلك من الجهة الخلفية ببناء خط من القاعات. والتوسع الثاني حدث في الخمسينيات ببناء خط آخر من القاعات، وآخر توسيع كان في الستينيات بتحويل الأفنية، بعد إغلاقها، إلى قاعات ومع ذلك، فإلى اليوم متحف البرادو لا يستطيع أن يعرض كل ما عنده من أعمال فنية، بل يعرض ١٠ في المائة فقط مما عنده.

أول مجموعة من مجموعات اللوحات الملكية وصلت إلى أكثر من ١٥٠٠ لوحة، علما أن المتحف لم يكن يسع لأكثر من ثلاثمائة لوحة من الجهة الشمالية؛ لأن المتحف ما كان منتهيا بشكل نهائي. وبدأت فيما بعد تصل تباعا لوحات أخرى من المجموعات الملكية ومن أكاديمية الفنون الجميلة.

الملك كان يقوم بتمويل المتحف من جيبه الخاص. وعندما مات فرناندو السابع تقاسمت ابنتاه، إيزابيل الثانية ولويسا فرناندا لوحات المتحف، ولتحاشي ضياع اللوحات قبلت الملكة ماريا كريستينا حلا عرضه مدير المتحف، وهو: أن تشتري إيزابيل الثانية مجموعة أختها لويسا فرناندا، بالإضافة إلى قرارها، بأن المجموعة لن تصبح إرثا من واحد إلى آخر، إنما تكون ملكا للعرش الملكي، وبهذا تتحاشى مشاكل الإرث. هذه الفكرة لم تنجح، لأن إيزابيل الثانية طُردت وسقط العرش البوربوني وتحول المتحف من ملكي إلى وطني وسُمي: «متحف البرادو الوطني».

في سنة ١٨٧٢ اغتنى متحف البرادو بثلاثة آلاف لوحة، أتته من متحف ترينيداد، الذي قررت الجمهورية الأولى مزجه مع متحف

لوحة إنفانتا مارجريتا فيلاثكيث دييجو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

البرادو، ولهذا لم يعد لمتحف ترينيداد «الأقاليم الثلاثة» وجود اليوم.

كثرة اللوحات في المتحف واكتظاظها سبب الخوف من الحريق، بالإضافة إلى أن مدراء المتحف كانوا يتحولون إلى رسامين، ولهذا كانت الأعمال تزداد والضغط العملي يتضاعف، مما اضطر مدير المتحف إلى العيش فيه، فكان المتحف مركز عمله ومسكنه ومشغله أيضا.

الكثير من الشخصيات المحبة للفن وللمتحف والمهتمة به، كانت تحذر من الخطر المحدق بالمتحف، ولكن أحدا لم يعط بالا أو يأخذ التحذيرات بعين الاعتبار، إلى أن تجرأ صحافي شديد الذكاء وهو ماريانو دي كابياف ونشر خبرا مزيفا في صحيفة «الليبرال» في ٢٥ نوفمبر ١٨٩١ مفاده: «احتراق متحف البرادو مما أدى إلى ضياع الأعمال كاملة». فكان أن اتخذت القرارات التالية:

- منع المدراء الرسامين من إقامة مشاغلهم داخل المتحف.
- جعل البنايين الخلفيين للسكن الاضطراري.

إحدى مقتنيات المتحف للفنان روبنز

لوحة أخرى للفنان فيلاثكيث في المتحف

قبل الاحتفال بمرور مائة عام على بدء البرادو، تمت السرقة الأكبر والأهم في وجوده، وذلك في سنة ١٩١٨، وقد قام بالعملية مجموعة من اللصوص بالاتفاق مع مستخدمي المتحف. سرقوا حينئذ أحد عشر قدحا ومجموعة مهمة من أدوات الأكل من كنز الدلفين، التي تعود إلى القرن الثامن عشر، والتي حملها معه من فرنسا، أول ملك من آل بوربون وهو الملك فيليب الخامس. بعض القطع أعيدت كاملة، ولكن من دون أحجارها الماسية التي كانت ترصعها. ولهذا فقد تغيرت إدارة المتحف التي كانت مسؤولة عن تنظيم المعارض وباقي النشاطات، وعن الأعمال الفنية. الإدارة الجديدة جعلت من المتحف متحفا عالميا، كأن يستقبل من الدول الأخرى المعارض ويتبوأ المتاحف الأوروبية والأمريكية، إلى درجة أن الكثير من المؤسسات الأمريكية جعلت متاحفها نموذجا شبيها بالبرادو.

الحرب الأهلية كانت عقبة كبرى، وكارثة أصابت المجتمع الإسباني على كل الصعد، وذلك لأن مدريد كانت ساحة مواجهة منذ الأشهر الأولى حتى نهاية الحرب، ومن دون شك، فإن المتحف كان مثل غيره، محاطا بالمخاطر بشكل دائم، ولهذا فقد أغلقت أبوابه مباشرة بعد الإعلان عن الحرب، فجمعت كل اللوحات في الطابق السفلي، في أكياس خاصة لحمايتها من القصف، كما أخفوا داخل الجدران أعمالا لمتاحف أخرى، وللكنائس والاسكوريال، لاعتقادهم أن بناءه يستطيع المقاومة، ولكن متحف البرادو لم يكن مهيأ لا لحماية هذه الأعمال، ولا لحمايته نفسه. وقُصِف البرادو، ولحسن الحظ، أن الأعمال المحفوظة لم تتعرض إلى أضرار كثيرة. في ذلك الوقت قررت منظمة الأمم المتحدة أن تُخرج من متحف البرادو أهم الأعمال، وكان مجموعها ٥٨١ لوحة بالإضافة إلى كنوز الدلفين. كل هذه الثروة حملت إلى فالنثيا في البداية، ثم بدأوا ينقلونها من مكان إلى آخر على حسب امتداد الحرب، وآخر نقطة في إسبانيا كانت جيرونا، ومنها نُقلت إلى جنيف. بعد نهاية الحرب الأهلية أعيدت الأعمال بسرعة إلى إسبانيا لاحتمال تعرض الأعمال للخطر بسبب الحرب العالمية الثانية، ولهذا فقد قطعت هذه الثروة المسافة بقطارات ليلية عبر الأراضي الفرنسية خشية من قصف الطائرات الألمانية. ومنذ ذلك الوقت لم تغادر الأعمال المتحف ثانية. بعد اجتياز مرحلة ما بعد الحرب الصعبة، بدأ يتضاعف عدد الزوار للمتحف.

يحتوي متحف البرادو على:

- خمسة آلاف لوحة من الرسم.
- ألفي لوحة من النقش.
- ألف قطعة نقدية وميدالية.
- ألفي قطعة تزيينية من الدرجة الثانية.
- سبعمائة تمثال.

مجموعة الرسومات، وهذه الثروة العظيمة تمثلها ٨٦٠٠ لوحة من أفضل اللوحات، الأمر الذي أثر سلبيا في الأعمال الأخرى الأقل أهمية.

لوحة عباد الشمس للفنان فان دايك

مساحة البرادو صغيرة، قياسا بضخامة الأعمال الموجودة فيه، فهو لا يستطيع أن يعرض إلا ١٦ في المائة من هذه اللوحات. أما التماثيل فهي موجودة بالمتحف كأنها للتزيين بدل أن تكون للعرض.

الأعمال موزعة على ثلاث مجموعات، كل مجموعة فيها ٣٠٠٠ عمل. ألفان منها كانت قد أتت من متحف ترينيداد حين انضم إلى البرادو، وهناك ٣٥٠٠ لوحة أتت عن طريق الشراء، أو الإهداء، أو من الأماكن العامة... والباقي من ممتلكات المتحف.

> "في عام ١٩١٨ تعرض المتحف لسرقة كبرى قام بها مجموعة من اللصوص بالاتفاق مع مستخدمي المتحف. وقد سرقوا حينئذ أحد عشر قدحا ومجموعة مهمة من أدوات الأكل من كنز الدلفين التي تعود إلى القرن الثامن عشر"

أعمال أهم الفنانين في متحف البرادو.

جويا فرنشيسكو GOYA: ولد في فوينته دي تودوس في إسبانيا سنة ١٧٤٦، ومات في بوردو بفرنسا سنة ١٨٢٨. كان رسام العرش الملكي، بحيث يرسم الصور الشخصية لأفراد العائلة المالكة، كما اهتم برسم لوحات مصارعة الثيران. أعماله الأكثر أهمية موجودة في متحف البرادو ومنها: الحسناء العارية- غادة جويا- الإعدام رميا بالرصاص - مساء ٣ مايو- لعبة الغميضة أو الدجاجة العمياء (كما جاءت باللغة الإسبانية).

فيلاثكيث دييجو VELAZQUEZ: ولد في إشبيليا ١٥٩٥-١٦٦٠، لُقب بالرسام الملكي، تعرّف على الفنان روبنس ودرس أعمال تيثيانو، من أهم أعماله: إنفانتا مارجريتا- الخياطة- وصيفات الشرف.

روبنس بيتروس باولوس RUBENS: من بلجيكا (فلامنكي) ولد في ويسفاليا ١٥٧٧ ومات في أمبيرس ١٦٤٠، لقب بالرسام الرسمي للدوق ألبرتو سنة ١٦٠٩، وفي مدريد قام بتزيين قاعة الصيد لفيليب الرابع. أهم ثلاثة أعمال هي: معركة الأمازون- كاستور وبيلوكس- الصمت الثمل.

الجريكودومينيكوس تيوتكوبو أولوس ELGRECO: ولد في جزيرة كريت سنة ١٥٤١ ومات في طليطلة سنة ١٦١٤. كان مختلفا في أسلوبه الفني عن كل رسامي عصره، كان رسام النبلاء في طليطلة. معظم لوحاته، إن لم نقل كلها، تهتم بالمواضيع الدينية. من أهم أعماله: الفارس الواضع يده على صدره- صعود العذراء- دفن كونت أورجاث.

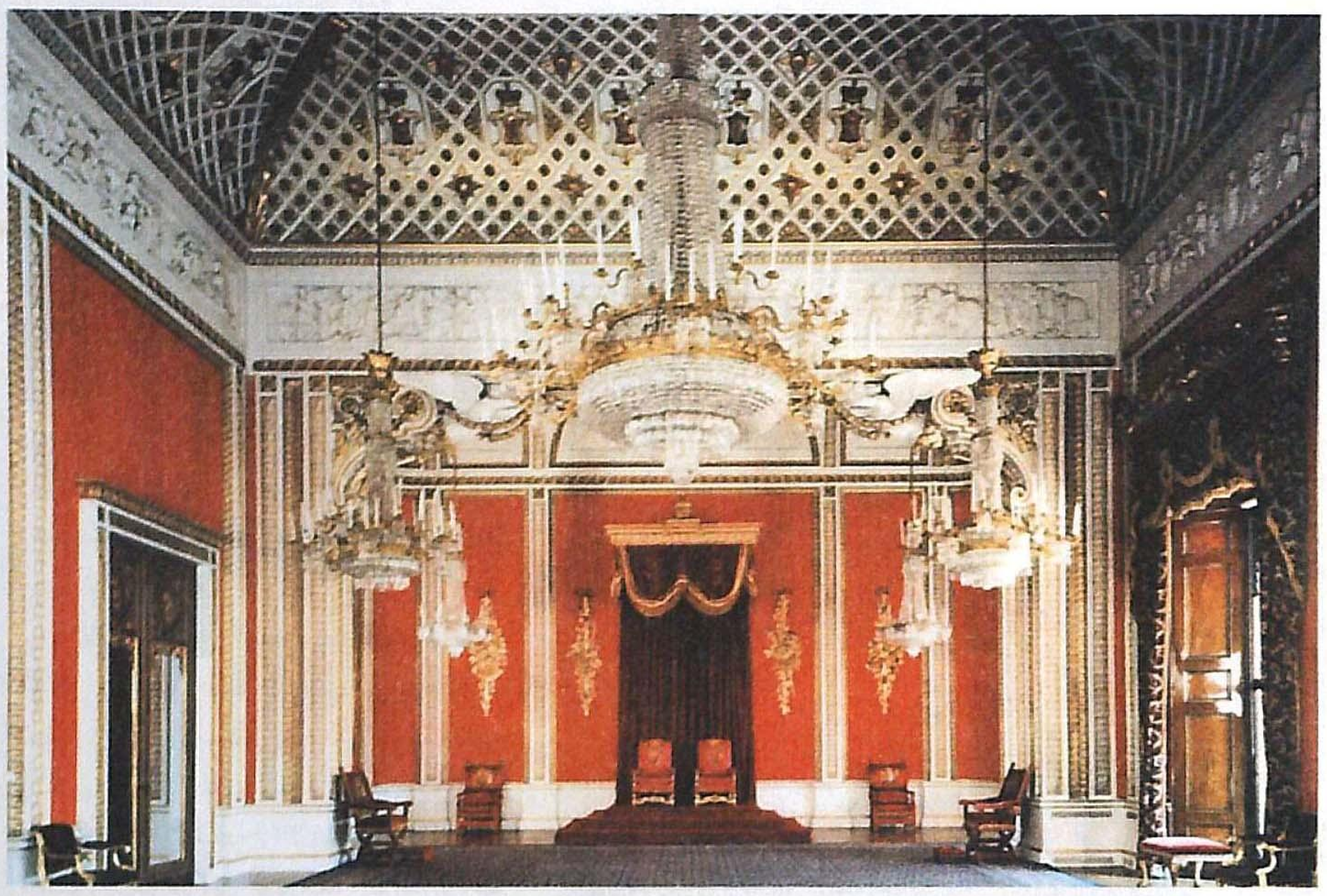
رافائيلو سانتي RAFAEL: رسام ومهندس معماري إيطالي، ولد في أوربينو في إيطاليا سنة ١٤٨٣، ومات في روما سنة ١٥٢٠. من أهم أعماله: عذراء السمك- الكاردينال- عذراء الصيد- اللؤلؤة.

تيثيانو فيتشيلينو TIZIANO: ولد في كادور سنة ١٤٩٠، ومات في فينسيا سنة ١٥٧٦. كان يهتم برسم صور أفراد العائلة المالكة، ومن أهم أعماله: باكنال- باكو وأدريانا- كارلوس الخامس في ميول بيرج - فيليب الثاني في إسبانيا.

بارتولوميه موريو MURILLO: ولد في إشبيليا سنة ١٦١٧، ومات فيها سنة ١٦٨٢، وهو أهم فنان في مدرسة إشبيليا للفنون الجميلة، ومن أهم أعماله: الطفل الشحاذ- مطبخ الملائكة- عائلة الطائر المقدسة.

بوتيتشيلي ساندرو BOTTICELLI: ولد في فلورنسا سنة ١٤٤٤ ومات في سنة ١٥١٠. من أهم أعماله: الربيع- ولادة فينوس- الميلاد ◆

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com


قاعة العرش الملكية

في نهاية أغسطس الماضي فتح قصر باكنجهام أبوابه أمام الزائرين ولمدة شهرين، يمكن خلالها زيارة القصر الملكي والتجوال داخل قاعاته، والوقوف أمام سجل طويل من التاريخ لا يزال ينبض على الجدران، عبر هذه اللوحات الضخمة والمقتنيات الأثرية التي تمثل ثروة هائلة من كنوز فنية تقتنيها العائلة المالكة في بريطانيا.

لندن - يسري حسين

الملكة في اسكتلندا والقصر مفتوح للزائرين

باكنجهام.. كنوز فنية ومقتنيات نادرة

تختار الملكة إليزابيث الثانية فتح أبواب القصر للزائرين في الصيف، حتى تنشط السياحة في قلب العاصمة خلال هذا الوقت. وتفضل الملكة قضاء عطلتها الصيفية في قصرها الصيفي باسكتلندا، حيث يستمر هذا التقليد الملكي منذ سنوات طويلة. وعندما قررت فتح أبواب قصر باكنجهام كان الاختيار مرتبطا بوجودها في اسكتلندا لإتاحة الفرصة أمام الضيوف من السياح والزوار للتجوال بحرية، حيث لا توجد زيارات رسمية.

عندما تدخل إلى البوابة الرئيسية تجد نفسك في عمق التاريخ. تتمتع برؤية تراث مستمر منذ أكثر من ثلاثة قرون، هي عمر أسرة وندسور التي تحكم وتجلس على العرش البريطاني.

وقد أصبح قصر باكنجهام هو مقر العرش البريطاني منذ العام ١٧٦٢ عندما اشتراه الملك جورج الرابع من صاحبه دوق باكنجهام الذي ظل يحتله حتى القرن السابع عشر. والأجنحة التي تمت إجراءات فتحها أمام الجمهور، هي الرسمية مثل قاعة العرش، والقاعات الأخرى التي تضم غرفة الطعام التي تقيم فيها الملكة إليزابيث الاحتفالات الرسمية.

ويعد القصر بهذه الكنوز النفيسة التي يملكها من أهم المتاحف التي تفتح أبوابها لفترة قصيرة أمام الجمهور. ويصدر القصر كتابا يضم الأعمال الفنية حيث تكشف المقتنيات أن «باكنجهام» هو من أغنى الأماكن والقصور الملكية حيث حافظ العرش البريطاني على كنوزه ولم تتبدد بفضل ثورات أو هبات شعبية.

وقد اختارت ملكة بريطانيا دعوة الجمهور للتعرف على إرث هذا العرش، الذي لا يزال يقوم بدوره، معتمدا على تاريخه الطويل وما يحققه للشعب البريطاني.

وإذا كانت ثمة عمليات جدل وحوار حول دور القصر، في ظل الأجيال الجديدة، فإن مؤسسة العرش البريطاني تعتمد دائما على عملية الرسوخ واستيعاب المتغيرات التي حدثت في أحقاب تاريخية جديدة تؤكد على مقولة الثبات مع فهم الرياح العصرية.

وكانت الملكة قد اتخذت قرار فتح أبواب قصر باكنجهام الملكي أمام الجمهور مساهمة منها في دفع تكاليف إعادة ترميم الجناح الذي تعرض للحريق في قصر وندسور.

وقدرت تكاليف هذه العملية بحوالى خمسين مليون جنيه استرليني دفعتها الخزينة البريطانية، حيث إن أملاك قصر وندسور تعد ملكا للتاريخ البريطاني.

واتخذت الملكة إليزابيث هذا القرار بشأن فتح قصر باكنجهام للاستفادة من حصيلة بيع البطاقات للمساهمة في دفع تكاليف إعادة بناء جناح قصر وندسور، الذي افتتح العام الماضي وعاد إلى رونقه القديم.

وعلى الرغم من أن قرار فتح أبواب قصر باكنجهام أمام الجمهور وحركة السياحة يأتي ضمن المساهمة في تكاليف بناء جناح قصر وندسور إلا أن اتجاه فتح أبواب القصر يتوافق في ضوء متغيرات عالمية وبريطانية، تؤكد الدور الذي لعبه النظام الملكي الذي يحقق استمرارا على العرش يعود إلى أكثر من ٨٠٠ عام.

وقد جاء قرار الملكة في عالم متغير، انهار فيه التحدي الأكبر الذي واجه النظام الغربي والملكيات في أوروبا الغربية، ونعني به الخطر الأضخم الذي مثله وجود الاتحاد السوفييتي السابق وحلف وارسو. ومثلت هذه الكتلة الخوف للنظام الغربي بعد انهيار النازية في ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية.

إن اختفاء الاتحاد السوفييتي من الوجود منح العرش البريطاني والنظم الغربية قوة لتأكيد أن نظمها التقليدية الثابتة أقوى من إمبراطوريات عسكرية قوية نادت بتغيير العالم وقلب سلم القيم ومعاداة الأنظمة الملكية.

وعندما فتحت الملكة إليزابيث الثانية أبواب قصر باكنجهام كانت الرسالة واضحة، تقول إن هذا العرش استمر لمئات السنين بينما اختفت أنظمة نازية وأخرى اشتراكية، دخلت مع بريطانيا في حروب، سواء كانت عسكرية ساخنة أيام النازي أوباردة متوترة مع الحلف الاشتراكي في مرحلة استمرت نصف قرن.

والتجوال في أجنحة القصر الملكي يكشف مدى ثراء هذا المبنى التاريخي، الذي يمثل استمرار العرش البريطاني في عملية تراكم مستمرة في عمق الأيام والتاريخ معا. وتشكل اللوحات والمقتنيات الفنية مختارات من كل عصور الإبداع الإنساني بحيث يمثل القصر أضخم متحف للأعمال الفنية في بريطانيا.

إن فن المعمار يشهد تألقا بديعا في بناء الأجنحة وتجهيز القاعات التي تحمل لوحات لرسامين عالميين اقتنى القصر أعمالهم.

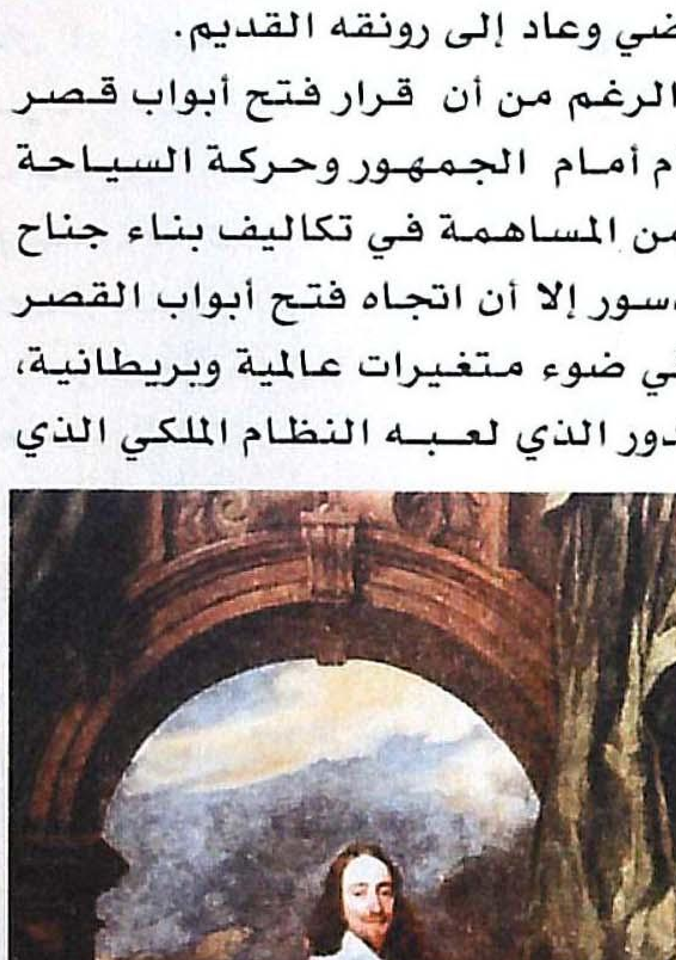
وإذا كانت القصور الملكية في روسيا تعرضت للنهب بعد أحداث العام ١٩١٧، فإن قصر باكنجهام نعم بالاستقرار الطويل فلم يشهد تمردا أو محاولات للسلب أو النهب، لذلك استمرت التحف كما هي تعبر عن مسيرة طويلة يحق للبريطانيين الفخر بها.

لقد اختار النظام الملكي صيغة تمنع العصيان والتمرد، وهي العمليات التي اجتاحت أوروبا منذ الثورة الفرنسية.

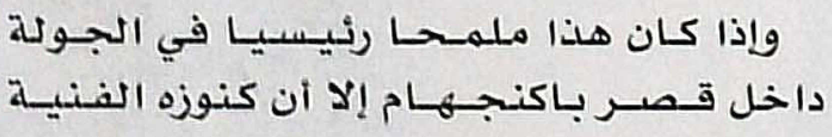
ونتيجة لوجود قلعة البرلمان في وستمنستر «مجلس العموم واللوردات» تمتع قصر باكنجهام بالحماية، التي حفظت كنوزه من الضياع أو السرقة.

لقد صمدت هذه القلعة أمام تحديات الزمن وأقدار السياسة. وعندما يتجول الجمهور في أجنحة قصر باكنجهام تصل الرسالة واضحة، أن هذا العرش عاش في مراحل اضطراب أوروبا، وأنه يملك قاعدة ثابتة من الاستقرار تجعله يستمر في قلب الحياة البريطانية لقرون أخرى.

وإذا كان هذا ملمحا رئيسيا في الجولة داخل قصر باكنجهام إلا أن كنوزه الفنية تعني الكثير. وكان قرار الملكة إليزابيث فتح أبواب هذا المتحف التاريخي الإنساني خطوة تعبر عن تألق في الرؤية والاستيعاب والحوار مع حكمة الأيام ◆


لوحة للفنان الهولندي فان دايك

تمثال رأسي للإمبراطور الروماني أغسطس


www.royal.gov.uk/palaces/bp.htm

موقع عن القصور البريطانية ومعلومات وصور وفيرة عن كل قصر وكيفية الوصول إليها وأوقات الزيارة وأسعار تذاكر الدخول، بالإضافة إلى أنه يعرض أهم مقتنيات كل قصر ومنها قصر باكنجهام.

في العام ١٨٣٧ بدأ التاجر الكويتي المرموق يوسف البدر، بناء بيته على شاطئ الخليج العربي في حي القبلة، وبعد عشر سنوات من العمل انتهى بناء المنزل الذي أصبح أحد نماذج العمارة الكويتية القديمة، التي ظلت شاهدة على عبقرية المعماري القديم، وقدرته الفائقة على الاستفادة من كل العناصر البيئية والمناخية ومراعاة التعاليم الدينية والتقاليد الاجتماعية، لتصميم بيت يتناسب مع ظروف وأسلوب حياة الكويتيين في القرن التاسع عشر. بدءا بمواد البناء التي تعمل على تلطيف درجة الحرارة صيفا وتخفيف حدة الرطوبة شتاء، مرورا بتقسيم البيت إلى أحواش منفصلة تضمن عدم الاختلاط، وانتهاءً بمراعاة توفير كل وسائل الراحة بالمنزل.

الكويت - يسري السيد

بيت البدر..

نموذج للعمارة الكويتية القديمة

الحوش من الداخل وتظهر به الأعمدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتميز بيت البدر من الخارج بجدرانه المغطاة بالجص ولا يوجد به إلا عدد قليل من النوافذ والمداخل التي تختلف فخامتها تبعا للغرض منها، فهناك نافذة تقع في حائط واحد يقع في أقصى يمين واجهة البيت، ويُحتمل أن تكون هذه النافذة تابعة لحجرة كان يستخدمها صاحب البيت للراحة والاسترخاء في أثناء فترات ما بعد الظهر، ولهذا كان وجود النافذة يخدم غرضا معينا وهو أن تتاح لصاحب البيت فرصة الإشراف على المدخل ومراقبة الشاطئ أمام بيته، وربما كانت هذه النافذة هي الوحيدة في الجدران الخارجية التي فتحت على مستوى النظر في التصميم الأصلي. أما الفتحات المنخفضة الأخرى كلها يبدو أنها إضافات حديثة، وكذلك هناك فتحات في أعلى الجدران كتلك الموجودة في الواجهة الأمامية، وكانت تستخدم لأغراض التهوية أو كنوافذ للإضاءة في الحجرات المهمة، أما الفتحات التي تعلو مستوى السطح فكانت تستخدم كلها كأبراج للريح، كانت هذه ظاهرة عامة تتفق فيها معظم البيوت القديمة.

أمام الواجهة الأمامية المقابلة يمتد صف طويل من المقاعد المبنية تعترضه فتحتان، الأولى عبارة عن زوج من الأبواب يؤدي إلى ساحة الأعمال، والثانية عبارة عن المدخل الفخم ذي القباب والعقود المؤدي إلى ساحة استقبال الرجال على الجهة اليمنى، وتبتعد أبواب هذا المدخل عن الواجهة بضعة أمتار إلى الوراء، وبهذا يكون موقع هذه المقاعد الممتدة على جانبي الباب في حالة الظل دائما، إذ يجلس أحد الحراس ليحمي مدخل الأبواب. أما القوس الذي يعلو الباب فمبني على هيئة نصف قبة يتوسطها شكل زخرفي يمثل نصف وردة يمتد منها على السقف تكوين متقاطع بديع التكوين مُصمم على الطراز الفارسي، يؤدي إلى عقود رباعية المركز أُقيمت على شكل نصف ثماني الأضلاع، أما عقود الأركان وهي العقود الجانبية فيضم كل منها قوسين متقاطعين يعلوان أزواجا من العقود الأصغر حجما التي تحف بالزوايا القائمة للمسقط الأفقي للمبنى.

يضم التخطيط الأصلي لهذا البيت خمسة أقسام يتوسط كلا منها حوش (فناء داخلي مكشوف) وتبلغ مساحة البيت الكلية بمجموع أقسامه ثلاثة آلاف متر مربع وهي:

١- حوش الديوانية: وهو خاص باستقبال الرجال.

٢ - حوش المطبخ: وهو خاص بإعداد وتجهيز الطعام.

٣ - حوش المواشي: مأوى الأبقار والأغنام والدجاج، ويتبع حوش المطبخ.

٤ - حوش الحريم: وهو مخصص لمعيشة الحريم وباقي أفراد العائلة.

٥ - حوش العمارة: حيث يدير صاحب البيت أعماله التجارية.

تنحصر جميع الأقسام ضمن جدران خارجية مصمتة، إلا من مدخل فخم يؤدي إلى حوش الديوانية ويطل على البحر، وعدد من المداخل الجانبية والخلفية وبعض النوافذ المفتوحة في أعلى الجدران باستثناء نافذة واحدة منخفضة تطل على البحر، ودكة (مصطبة) للجلوس تقع على طول الواجهة الأمامية للبحر، وسوف نتناول هذه الأقسام تفصيليا.

> "جدران البيت مغطاة بالجص الذي كان يعاد طلاؤه باستمرار أما فتحاته فكانت تستخدم كنوافذ للإضاءة وبعضها كأبراج للريح، بينما كانت أحجام مداخله وزخرفتها تختلف تبعا للغرض المستخدم فيه"

حوش الديوانية أو الاستقبال:

الأبواب الرئيسية تؤدي إلى ممر طويل يطلق عليه اسم «ليوان»، وتقع على الجانبين مقاعد أُقيمت عن طريق البناء ويطلق عليها اسم «دكة»، وتوضع فوقها وسائد ومقاعد للجلوس، وهناك على جهة اليسار باب صغير يؤدي إلى حجرة الحراس وهي عادة حجرة منسقة، أحيانا تستخدم كحجرة للتخزين، وتؤدي الردهة في النهاية إلى ساحة واسعة خاصة باستقبال الرجال (حوش الديوانية) وتقع في منطقة الوسط فتحة على الأرض تصل إلى خزان يستخدم لتخزين مياه الأمطار.

مقاعد الجلوس المبنية تمتد وتصل إلى منطقة الساحة، أما إلى اليمين فهناك شرفة عريضة معقودة تتميز بارتفاع سقفها، وتشرف على الساحة عبر الجزء الشرقي الشمالي، وتقع الحجرة الرئيسية لاستقبال الرجال بين هذه الشرفة وحجرة الحراس وعادة ما تفتح على الشرفة بثلاثة أزواج من الأبواب، أما غرفة استقبال الرجال (المجلس) فهي ذات جدران سميكة، في حوائطها تكوين من الكوى المستطيلة، وعلى الجوانب يوجد شكل زخرفي بارز كبرعم زهرة على جوانبه زوج من أوراق النبات، أما بقية الجدران فتغطى بالجير الأبيض.

ويتكون سقف الحجرة من كمرات خشبية «الجندل»، وتمتد فوق هذه الكمرات شرائح من «الباسجيل» فرشت فوقها فرشات من حصير الخوص ثم تأتي طبقات الطين، وفي النهاية تأتي طبقة الجص الذي يُعاد تغطيته ودهانه وفقا لهطول الأمطار لتتم المحافظة عليه في حالة جيدة طوال العام. لأن مياه الأمطار كانت تزيل جزءا من قشرة الطبقة الأخيرة من الطلاء.

يقع بالقرب من غرفة الاستقبال الرئيسية (الديوانية الشتوية) غرفة استقبال أخرى خاصة باستضافة كبار الضيوف تفتح على الرواق (الليوان)، تجاورها حجرة تجهيز القهوة التي تضم موقدا غائرا في الأرض (الوجاق) تحضر فوقه القهوة، وعلى جانبه امتداد خاص بتجهيز الفحم اللازم لتدخين النارجيلة، كما توجد مصطبة حجرية منخفضة توضع عليها أباريق ومصاب القهوة.

يتصل حوش الديوانية بالشارع الخلفي مباشرة، عن طريق الباب الجنوبي وهو المدخل الرئيسي، وعلى يسار المدخل توجد غرفة صغيرة لربط الخيل وفيها «معالف» وهي الأماكن المجهزة لوضع طعام الخيل فيها، وفي الزاوية الجنوبية الشرقية بالقرب من هذا الباب يوجد باب آخر داخلي يؤدي إلى حوش المطبخ ومنه إلى حوش الحرم. وهناك اتصال مباشر بين ساحة الاستقبال والشارع الخلفي عن طريق اثنين من الأبواب الخلفية.

ويوجد على الجدران الجانبية لحجرة استقبال الرجال تشكيل من ثلاث كوى، يشابه التصميم الموجود على الجدران الطويلة. وتفتح على الشرفة المسقوفة حجرة الاستقبال الخاصة التي كان يستخدمها صاحب الدار للاسترخاء والراحة وتتشابه في زخرفتها الداخلية مع زخرفة حجرة الاستقبال الرئيسية المجاورة إلى حد كبير. وقد صُممت هذه الغرفة بحيث يمكن رؤية شاطئ البحر من خلال النافذة المنخفضة الموجودة في الجانب الشمالي الغربي.

ومن طرف الساحة الجنوبي الغربي القريب من غرفة الاستقبال تقع حجرة تجهيز القهوة ومساحتها ٨ × ٣,٥ مترا. ويوجد في وسط الطرف الجنوبي الشرقي للحجرة موقد غائر في الأرض يحتفظ فيه بالفحم الناتج عن حرق الخشب مشتعلا طوال الوقت ويستخدم في تسخين أباريق القهوة النحاسية.

وكانت القهوة والشاي يُحملان إلى حجرة الاستقبال على كوانين متنقلة مصنوعة من الحديد أو النحاس، يمكن رفعها على أرجل قصيرة، وكان لها مقابض لتسهيل حملها.

أما بقية الحجرات التي تحيط بساحة الاستقبال فكانت تستخدم كغرف للتخزين أو لنوم الزوار.

حوش المطبخ

يقع حوش المطبخ بين ساحة الاستقبال الديوانية وحوش الحرم. وأهم ما فيه بئر الماء المرتفع عن الأرض والذي يحيط به حاجز عال من الطوب لضمان نقاء الماء وعدم تسرب الحشرات إليها. أما على الجانب الآخر من الساحة المرصوفة فيوجد المطبخ الأصلي. وفي الداخل الموقد المقسم إلى سبعة أقسام تستخدم كلها للطهي وهناك فرن يستخدم لإعداد خبز الخمير. وتظهر في الركن الأسفل مجموعة الأدوات التي كانت تُستخدم في المطبخ تشبه إلى حد كبير مجموعة الأدوات التي كانت تستخدم في مطابخ البلاد المطلة على المحيط الهندي، وبجوار المطبخ توجد غرفة تستخدم لتخزين الخشب والفحم.

وعلى الجانب الآخر من الساحة المرصوفة يوجد المطبخ الأصلي. والمصدر الوحيد لإضاءته هي فتحة المدخل الكبيرة التي تظل مفتوحة على الدوام. وبالداخل كان يوجد الموقد المقسم بصف من الأحجار إلى سبعة محلات للطهو تشتعل بداخلها نار مكشوفة. وكانت القدور الضخمة الخاصة بطهي الأرز واللحم ترص بتوازن رائع على النار فوق هذه الأحجار. وكان دخان المواقد يمر إلى المدخنة من خلال كبوة مبنية محمولة على قائم حجري، وكانت المدخنة ترتفع فوق السقف على شكل صندوق أفقي منخفض، له فتحات على الجانب المواجه للريح.

ويقع بجوار المطبخ غرفة كبيرة تستخدم لتخزين التمر، كما توجد غرفة أخرى لتخزين الأرز والحبوب.

حوش المواشي

الدخول إلى حوش المواشي يتم عبر باب يقع في ركن المطبخ الشرقي، وكان الحوش مخصصا لإيواء الغنم والماعز، وتوجد فيه مساحة مظللة تفتح على الفناء نفسه، وكانت الحيوانات تُقاد فجرا إلى أطراف المدينة حيث المراعي الواقعة بعيدا عن قلبها. كما استخدمت الأبواب الخلفية الكبيرة لمرور الخيل، وكانت العادة في البيوت الكويتية القديمة أن يُخصص مدخل خاص لساحة الحيوانات.

حوش الحرم

في منتصف الحائط الشمالي الشرقي لساحة المطبخ هناك باب يؤدي إلى الممر الذي يوصل إلى الشرفة المسقوفة ذات العقود الخاصة، وتعلو الباب قاعة كانت تستعملها خادمات المنزل تؤدي إلى سلم ضيق ملتو، ويؤدي هذا السلم إلى حجرة علوية جنوبية خُصصت لنوم رئيسة الخدم في المنزل، وتمثل الشرفة المسقوفة جانبا ونصف الجانب من حوش الحرم.

أما حجرات النوم فجهزت مساحات كبيرة منها بمنصة خشبية مرتفعة بعض الشيء، يوصل إليها سلم قصير. وكانت مزودة بالحصر أو بأسرة من ذات الأربعة أعمدة المتميزة والتي استخدمت لفترات طويلة، وزودت غرف النوم ببعض الفجوات لوضع بعض الأدوات المستخدمة في الزينة وكذلك فتحات للتهوية.

يتكون الجناح الخاص باستقبال السيدات، الواقع في الركن الشرقي من حوش الحرم من ثلاث غرف، تزين الأولى منها زخارف جدارية، تمتد على جدرانها رواشن تعلوها كما في معظم الغرف الأخرى فتحات قريبة من السقف لتساعد على التهوية. يكتنف هذه الغرفة غرفتان أخريان تستخدم إحداهما لتحضير القهوة بينما تستخدم الأخرى كغرفة ضيافة خاصة باستخدام سيدة البيت.

يتصل هذا الجناح عبر الحوش بممر منحنى يؤدي إلى باب خارجي يفتح على طريق جانبي، وهذا الباب هو صورة مصغرة لمدخل حوش الديوانية المطل على البحر يرتد المدخل كمثيله من الداخل بعض الشيء، وقد بُني على جانبيه دكة صغيرة لجلوس الحرس. وجاء بناء سقفه على نمط بناء المدخل البحري من حيث تغطية سقف قبوه بالمقرنصات، ويختلف هذا المدخل عن نظيره بعدم وجود الباب الصغير (بوخوخة) فيه كي لا يتسنى لأحد اقتحام حرمة الحجرات الخصوصية في حوش المعيشة.

وقد جهزت كل حجرة من حجرات النوم الكبيرة بمنصة خشبية مرتفعة يوصل إليها سلم قصير. وكان المعتقد أن هذه المنصات تكون عادة أكثر رطوبة من بقية الحجرات في الجو الحار. أما في الأوقات الأخرى فكان ساكنو الحجرات ينامون، إما على حصير يفرش على الأرض أو على أسرة من ذات الأربعة أعمدة المتميزة بالطابع الأوروبي.

في الركن الشمالي من ساحة المعيشة يوجد ممر دخول منحن ينتهي بباب خارجي يفتح على طريق جانبي. وهذا الباب هو الفتحة الوحيدة في الجدار الخارجي لهذا الجانب ولولاها لأصبح الجدار مصمتا تماما. وصمم هذا الباب على أن يكون صورة مصغرة للمدخل الرئيسي لواجهة المنزل المطلة على البحر. وهو مثله يرتد إلى الداخل بعض الشيء مما يجعل أحد المقاعد المبنية على جانبي المدخل في الظل معظم أوقات النهار وهنا يجلس أحد حراس المراقبة الداخلية.

أما صف الحجرات الواقع على الجانب الشمالي الشرقي للساحة فقد قصد منه أن يستخدم كحجرات إضافية لنوم أفراد العائلة، على الرغم من عدم وجود شرفة مسقوفة أمامه لحمايته من أشعة الشمس، وعلى الرغم من أن الحجرات ليست على مستوى حجرات النوم الواقعة على الجانبين الجنوبي الغربي والجنوبي الشرقي. وقد زودت كل حجرة بحمام خاص، يمكن الوصول إلى الأوسط منها خلال باب منفصل يفتح على ساحة المعيشة. وفي الركن الشرقي يوجد ممر معقود يؤدي إلى ساحة أصغر تضم حمامات إضافية وحجرة خاصة بالخدم، وسلما آخر يؤدي إلى السطح، والوصول إلى السطح من ساحة المعيشة أمر ذو مغزى خاص، إذ كان ينام صاحب البيت وعائلته في موسم الحر من السنة. وقد بنيت على السطح حجرتان مسقوفتان لتوفير الحرمة الكافية لأفراد العائلة.

"فناء السطح مُحاط بتصوينة بارتفاع متر ونصف المتر لتوفر الحماية والخصوصية، كما يوجد به مجموعة من القواطع تقسمه إلى ساحات منفصلة خُصص كل منها لنوم مجموعة من أفراد العائلة"

أما فناء السطح فمحاط بتصوينة أو حائط بارتفاع متر ونصف المتر ليوفر حماية السطح من جانب والخصوصية من جانب آخر، وقد تميز جانب التصوينة المطل على الحوش بالفراغات المتروكة بين الطابوق المستخدم في بنائه، بينما جاء الجزء المطل على الشارع مصمتا لا فراغ فيه.

يوجد على السطح مجموعة من القواطع تقسمه إلى ساحات منفصلة تخصص كل منها لنوم مجموعة معينة من أفراد العائلة كالأولاد أو البنات أو الخدم، إضافة إلى ذلك يمكن الوصول من الحوش عن طريق السلالم الشمالية الغربية إلى غرفة وحيدة ترتفع عن مستوى الأرض يذكر أنها كانت تستخدم كمكتبة، ويرتفع الجزء العلوي من هذه الغرفة عن مستوى السطح للحصول على أكبر قدر ممكن من التهوية.

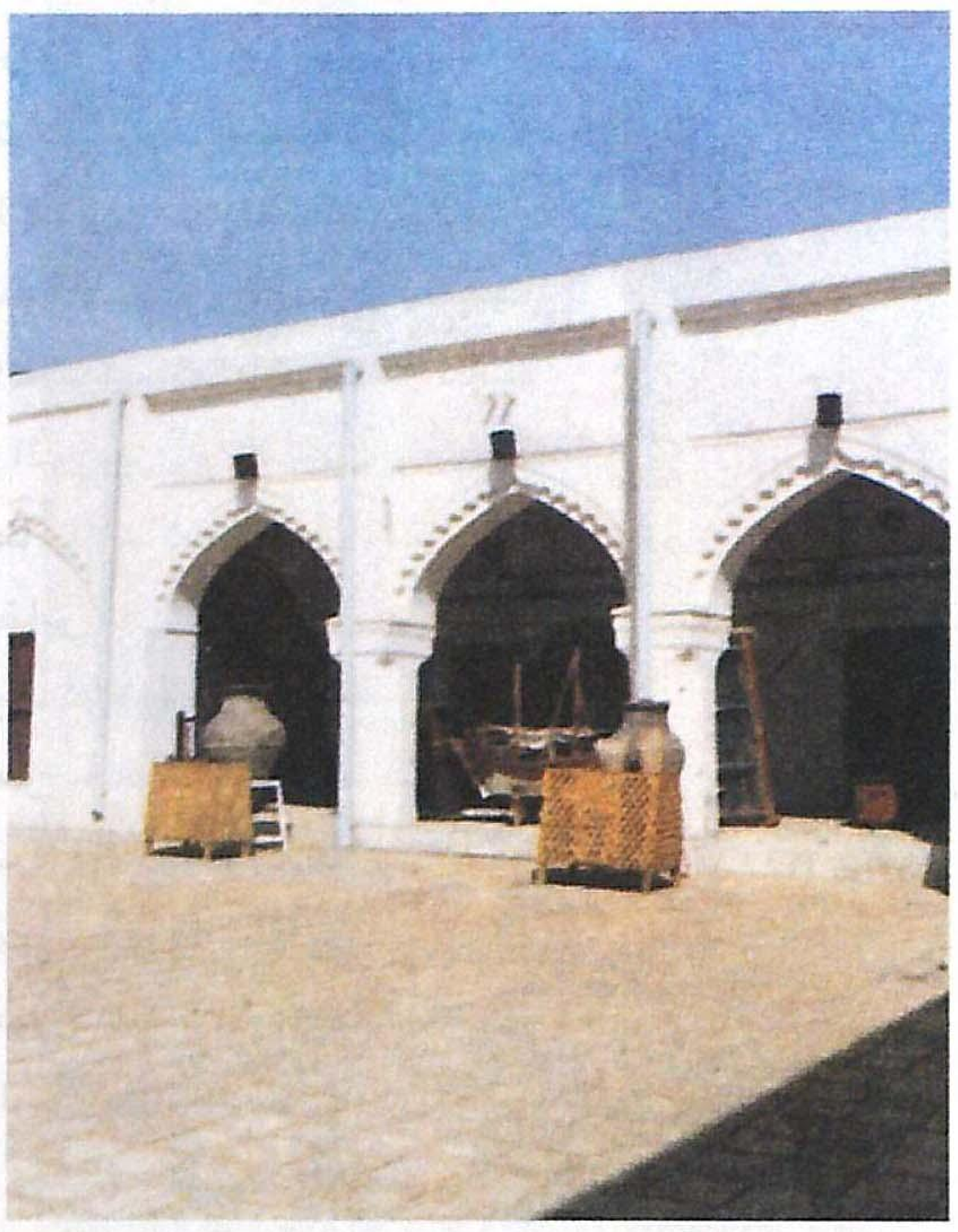
حوش العمارة

الدخول إلى حوش العمارة الصغيرة الخاصة بصاحب البيت يتم عن طريق أبواب ضخمة تقع بالقرب من المدخل الرئيسي لساحة استقبال الرجال المواجهة للبحر ويتصل حوش العمارة بحوش المطبخ عبر ممر صغير يبدأ من الشرفة المسقوفة وينتهي بجوار المطبخ.

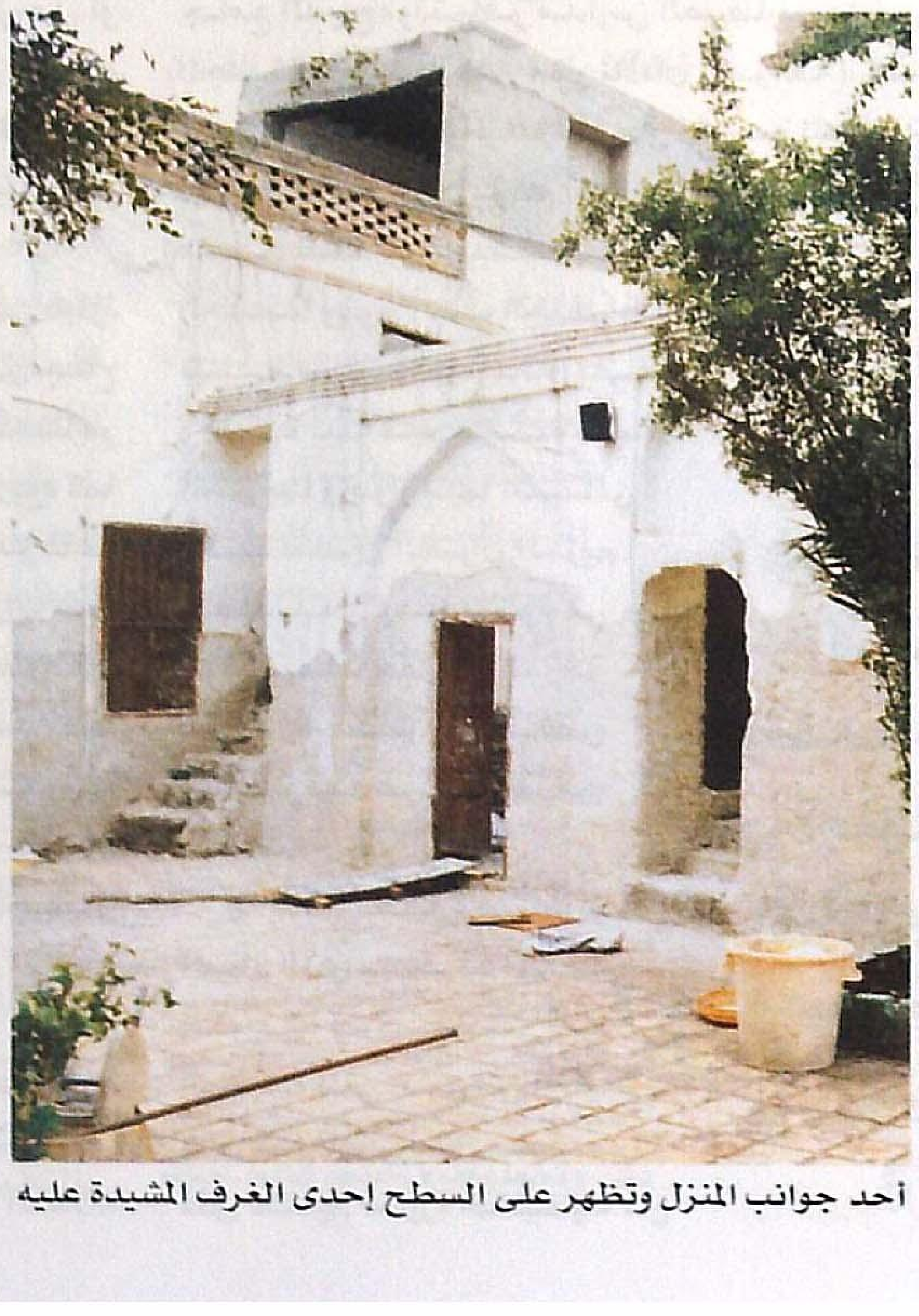
كما كانت تتصل في الأصل بساحة استقبال الرجال من خلال فتحة معقودة تمر عبر اسطبل الخيول، ومن المحتمل أنه كانت هناك حجرات أخرى تطل على الجانب الشمالي الشرقي لساحة الأعمال ولكن يبدو أنها أزيلت عندما شُيد مبنى جديد في هذا الركن من الموقع حوالى عام ١٩٣٧. وقد رصفت الساحات بأكملها بصفوف منتظمة من البلاط العراقي أو من طوب مربع صغير من الجير المحروق.

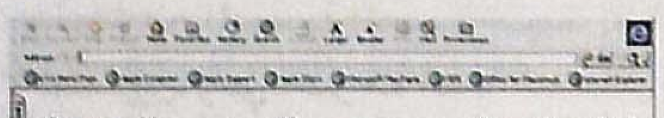
أما في الجانب الشمالي الشرقي للساحة فتوجد غرفة كبيرة غنية بالزخارف كان صاحب البيت يستخدمها كمكتب يدير فيه أعماله التجارية ◆

تصميم فارسي لنصف القبة التي تعلو المدخل


الاقواس سمه مميزة في بيت البدر

الممر الداخلي المطل على الغرف (الليوان)


أحد جوانب المنزل وتظهر على السطح إحدى الغرف المشيدة عليه


http://www.ditnet.co.ae/mehrab/arabic/index.htm

موقع معماري يحتوي على عدد من الطرز الفنية المعمارية القديمة - وعناصر التصميم وتطور العمارة.

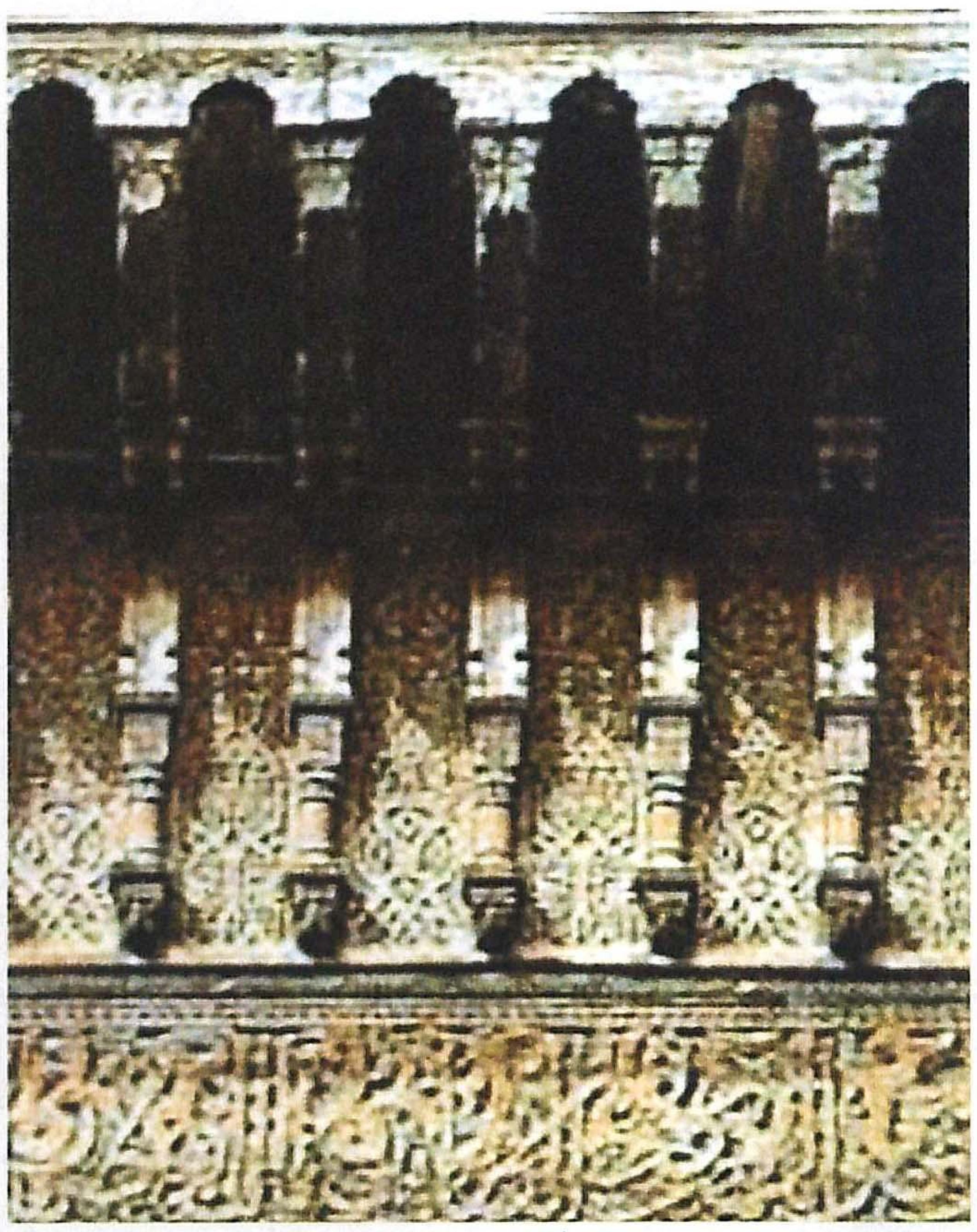
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اشتهرت مدينة فاس المغربية بأنها الحاضرة العلمية والثقافية التي احتضنت كثيرا من المعاهد العلمية الدينية والأكاديمية، واستوطنها كثير من العلماء والأدباء وازدهرت فيها الثقافات والحرف والصنائع والفنون. ففيها ظهرت المدارس كمؤسسات ترفد الحركة العلمية التي كانت تؤطرها الحلقات الدراسية بجامع القرويين والمساجد المحيطة به، وتخرج فيها عدد كبير من العلماء الأعلام والأدباء البارزين، حتى غدت أعداد مدارسها معيارا يقاس به نمو الحركة العلمية، ومؤشرا على مدى ازدهار الثقافات والعلوم والفنون.

ولعل ظهور المدارس في المغرب كان من حسنات ما نقله الرحالة المغاربة الذين جابوا بلاد المشرق وترددوا على معاهده العلمية وأعجبوا بالمدارس النظامية التي عمت شهرتها الآفاق. ومن ذلك هذا النص الذي ورد في رحلة ابن جبير، متحدثا عن بغداد التي زارها حوالى عام ٥٨٢ للهجرة «المدارس بها نحو الثلاثين، وهي كلها بالشرقية، وما منها مدرسة إلا ويقصر القصر البديع عنها، وأعظمها وأشهرها النظامية، وهي التي ابتناها نظام الملك وجددت سنة أربع وخمسمائة».

الزبير مهداد - المغرب

مدارس فاس الأثرية



الخشب أفضل مواد للزخرفة

يذكر ابن مرزوق أن انشاء المدارس في المغرب كان بداية من عام ٦٧٠ على يد السلطان المريني أبي الحسن، الذي دشن مشروعه الثقافي الحضاري بمدرسة الصفارين، ثم أتبعها بمدارس عدة، في كل بلد من بلاد المغرب الأقصى وبلاد المغرب الأوسط لتأوي طلاب العلوم وتابع ملوك الدول الذين تعاقبوا على حكم المغرب هذه المسيرة العمرانية العلمية بتأسيس مدارس أخرى وبتوسيع ما ورثوه من إنشاءات الملوك السابقين.

لهذا يلاحظ في المدارس البوعنانية بفاس تشابه واضح في الهندسة والترخيم مع مدارس الشرق، وهذه المدارس بنيت في الغالب على نمط واحد، لتؤدي الوظيفة التي أنشئت من أجلها، وهي إيواء التلاميذ وتوفير فضاء لإلقاء الدروس والتعلم، فهناك صحن يشغل وسطه صهريج أو حوض ماء أو نافورة، وتقوم في جوانبه الثلاثة سلسلة من البيوت، ومن الجانب الرابع مسجد، أو حجرة للصلاة والعبادة، وأحيانا تضاف في الطوابق العليا بيوت أخرى للسكن تطل على الصحن.

فالمدارس كان تصميمها مزدوج المعالم، فهي عبارة عن مسجد مدرسي (كالقرويين) وعن جناح للسكنى، ثم تبلورت في التصميم بعد ذلك مظاهر المدرسة، وألغيت الصومعة في مدرسة الصهريج، كما تقلصت مساحة المسجد الذي أصبح لا يعدو قاعة للصلاة من دون زخرفة خاصة، حتى المحراب صار يقام رمزيا في شكل قوس أصم محاط باسطوانتين دقيقتين، ثم أسقط المحراب بعد ذلك، بعد بضع سنوات من المدرسة المصباحية، إلا أن مدرسة العطارين، وهي آخر ما أنشأ السلطان أبوسعيد، توافرت على مسجد بمحراب آية في الجمال والروعة. فالتصميم العام المشترك بين المدارس يمكن إجماله فيما يلي:

أول ما يواجه الداخل إلى مدرسة هو صحنها، فيختلف بالسعة والضيق حسب حجم المؤسسة.

ويتصدر الصحن- في اتجاه القبلة- بيت الصلاة، وهو- أيضا- قاعة للدروس.

وأمام المصلى يتوسط الصحن بيلة رخامية للوضوء بمائها، قد يكون صهريجا، أو نافورة، وفي مدرستي الأندلس والعنانية بفاس استعيض عن البيلة بساقية تشق الساحة نفسها.

وفي كل مدرسة يحف بالصحن من ثلاث جهات- غير جهة المصلى- حجرات معدة لسكنى الطلبة، وتتكون من طابقين: سفلي وعلوي، بينما تتميز المدرسة المصباحية بفاس بتوافرها على ثلاث طبقات.

وإلى جانب هذه الصفات المعمارية المشتركة بين المدارس، نجد بعض المؤسسات تتفرد بميزات خاصة، فمدرستا الصفارين والمصباحية تنفردان بوجود مصلى سفلي ومسجد في الطابق العلوي يسمى جامع الدروج؛ وتتوافر مدارس الصفارين وفاس الجديدة والعنانية على منار للأذان (صومعة)، كما شيد على ميمنة وميسرة صحن المدرسة العنانية إيوانان متوازيان برسم تدريس العلوم، وجهز مسجدها الرائع بمنبر بديع لخطبة الجمعة، وفوق الباب الخلفي أقيمت ساعة مائية (منجانة) دقاقة وخلفها بيت قيم الساعة، كما ألحق بها بجوار بابها الشمالي مكتب لتلقين القرآن الكريم للصبيان. وهذا التنوع في التصميمات جعل كل مدرسة تنفرد بصفات وخصائص تتميز بها عن غيرها من المنشآت.

إذا كانت العمارة هي طراز البناء الذي يتحدد بأبعاد وتكوينات وتركيبات لأداء الوظيفة التي أنشئ من أجلها، فإن هذا المعنى يظل مقتصراً على تقديم صورة حقيقية عن هذه الإنشاءات المعمارية الرائعة التي خلفها المرينيون في فاس، والتي يتزاوج فيها البناء بالزخارف، ويرتبط أحدهما بالآخر في تناغم وتكامل رائعين بحيث يستحيل الفصل بينهما.

فما أن ينتهي البناؤون من إقامة الجدران والسقوف، حتى يبدأ عمل الصناع الحرفيين (المعلمين)، الذين سيحيلون هذه الجدران الصماء إلى قصر بديع جميل، وسيكسون الحيطان والأرضية والأعمدة بالزخارف الجصية والزليج الرائع والخشب المنحوت، والأصباغ الرائقة، وسيجعلونها تنطق بأجمل العبارات وبالآيات القرآنية الكريمة التي سينقشونها في أشرطة كل الجدران والأبواب: هذا الأسلوب المتميز في البناء والزخرفة أكسب الحضارة المرينية طابعا خاصا يميزها عن غيرها، ويضعها في قمة الحضارة المغربية، على رغم أن العمل المريني في ميدان الفن لم يكن مستمدا من ابتكار هندسي تقني، بقدر ما كان يرجع إلى جودة الذوق والتنويع والدقة، ولا يزال أثر هذا الفن عظيما في عدد من المدارس.

> بُنيت مدارس فاس على نمط واحد لتؤدي الوظيفة التي أُنشئت من أجلها، وهي إيواء التلاميذ وتوفير فضاء لإلقاء الدروس والتعلم

في هذه البنايات كانت الزخارف والعناصر الجمالية تكتسب أهمية قصوى، فهي تكسو جدران الصحن والأروقة وقاعات التدريس والصلاة بأكملها، وصفها ابن مرزوق بقوله «وكلها قد اشتمل على المباني العجيبة والصنائع الغريبة، والمصانع العديدة، والاحتفال في البناء، والنقش والجص، والفرش على اختلاف أنواعه من الزليج البديع والرخام المجزع والخشب المحكم والنقش»، وهي على الشكل التالي:

١- تتكون في الجزء الأسفل من «الفسيفساء» والزليج المتعدد الألوان.

٢- يعلوه طوق من الكتابات في شكل شريط كتابي يمتد على طول الجدار.

٣- نقوش في الجبس.

٤- ثم الخشب المنقوش المزخرف المعروف بـ «البرشلة».

الجمال في العمارة يتحقق نتيجة التناغم بين عناصر البناء التي تتفاعل في نسيج لحن جامد، يبقى على طول الزمان شاهدا على إبداع العصر وتاريخا للمرحلة التي قام فيها البناء.

ولا يقتصر فن العمارة الإسلامية على إقامة التوازن بين الكتلة والفراغ، بل يبتكر للفراغ قيمة من خلال الزخارف الهندسية والأشرطة الكتابية التي تمتزج في تناغم فريد، كان هذا الفن أول من أدرك أن الحركة تنبع من داخل العمل الفني تجاه الفراغ المحيط به في قوة، فهناك زليج (فسيفساء) يتزاوج مع الجبس المنقوش، ويتحلى بالأشرطة الكتابية ويتكلل بالخشب المنقوش.

يستخدم الجبس لتلبيس الأجزاء العليا من الجدران، بينما يستعمل الفسيفساء (الزليج على حد تعبير المغاربة) لتلبيس الجزء الأسفل من الجدار ولتبليط الأرض، واستخدام الفسيفساء يعود في جذوره التاريخية إلى عهد البيزنطيين على الأرجح، وهو عبارة عن بلطات مصنوعة من الطين النضج المبرنق، يُبرنق باستعمال مزيج من المواد والمعادن كالرصاص والرمل والنحاس وغيره.

لاستعمال الفسيفساء في الزخرفة يستحضر «المعلم» البلطات التي يقطعها بوساطة «منقاش» بدقة وتؤدة، حتى يشكل منها قطعا صغيرة تختلف ألوانها وأحجامها وفق تصميم مسبق ونظام مدروس، فيصنع منها رسومات مختلفة ونجوما خماسية وسداسية وثمانية وغيرها، لتشكل مكونات الزخارف الهندسية الشكل، وذلك وفق تخطيطات ضابطة.

أما الأرض فيستخدم لتبليطها ما يسمى بالبجماط، وهو بلاطات من الفسيفساء المستطيلة الشكل والمتباينة الألوان ما بين الأخضر والأزرق والأبيض.

أما الجبس فهو أيضا مادة بسيطة، لكنها تتحول بالزخرفة إلى أعمال فنية غاية في الروعة، تستعيض عن رخص المادة وبساطتها بروعة التشكيل وفخامته.

والجباسون نقاشون يعالجون الجبس الذي يزخرف السقوف والأقواس. وعلى المساحة التي يراد تزيينها يستخدم المعلم البركار والمسطرة لرسم «الخطة».

وعموما تشترك الزخارف الفسيفسائية والنقوش الجبسية في إبراز العناصر الأساسية الأربعة للفن الإسلامي، وهي النسقية والرياضية والتكرار والأسلوبية:

النسقية: وهي عبارة عن هندسية سيمترية أو توازن في علاقات الجزئيات والوحدات المكونة للشكل، فتعطي للحركة البصرية ثم الذهنية صورة منتظمة يسهل تخيلها إذا ما امتد الشكل عبر الفراغ.

الرياضية: علاقات الأشكال تقوم على التساوي أو التضاد أو التوازي، وينتج من هذا أن توزيع الألوان والوحدات الأصغر فالأصغر في الشكل العام يأخذ نمطا رياضيا لا يختل إلى ما لا نهاية.

التكرار: النتيجة العملية لاجتماع النسقية والرياضية في شكل ما، إذ يترتب على اجتماعهما ليس فقط تكرار الوحدات الجزئية، بل وتكرار صورة الفراغ الناتج من تجاوز هذه الوحدات وتكرار الحركة الناشئة عن تماثل الوحدات والفراغات صعودا وهبوطا يمنة ويسرة.

الأسلوبية: تحويل العناصر الطبيعية وإدماجها

في الأشكال الذهنية الهندسية من مربعات ومخمسات وغيرها. ودوائر وخطوط متشابكة وتجريد الأشكال الطبيعية حتى تصبح الزهرة مجرد دلالة ذهنية تمثل جزءا من الحركة الذهنية العامة في الشكل.

يرتكز هذا الفن على هندسة كيفية وليست كمية، هذه الهندسة تتمحور حول الدائرة، وقد وجدت وتطورت قبل اكتشاف القياس عن طريق الوحدات العددية الدقيقة التي تطورت في العصور المتأخرة، وعلى الرغم من ذلك فقد وفقت إلى حد بعيد في تنظيم الفراغ وتشكيله على نحو متناسب وبديع.

يستخدم الفنان الحرفي في هذه الهندسة وسائل بسيطة «فرجارا ومسطرة»، لكنه يستعين بذكائه الوقاد حتى يبتكر تشكيلات عديدة، فانطلاقا من مجرد دائرة بسيطة كيفما كان محيطها، يمكنه أن يستخرج أي شكل مضلع منتظم، بتقسيم محيط الدائرة إلى عدد من القطاعات المستقيمة والمتعامدة، ويوصل النقاط بالخطوط المستقيمة، ومن هذه المضلعات يمكن تكوين مركبات نجمية، وبتكرار المضلعات وتنويعها يستطيع هذا الفنان أن يشكل أنماطا هندسية يسودها التناسب والانسجام، متبعا في ذلك منهجا هندسيا دقيقا يتيح له مجالا واسعا للإبداع، وعلى رغم خضوعه لنظام موحد وصارم، فإن فرص الابتكار تكمن في حرية اختيار الوحدة الأساسية للتشكيل واختيار التنويعات، يستكشف الفراغ ويستخرج إمكاناته اللامحدودة، راحلا بخياله في الفراغ الرحب.

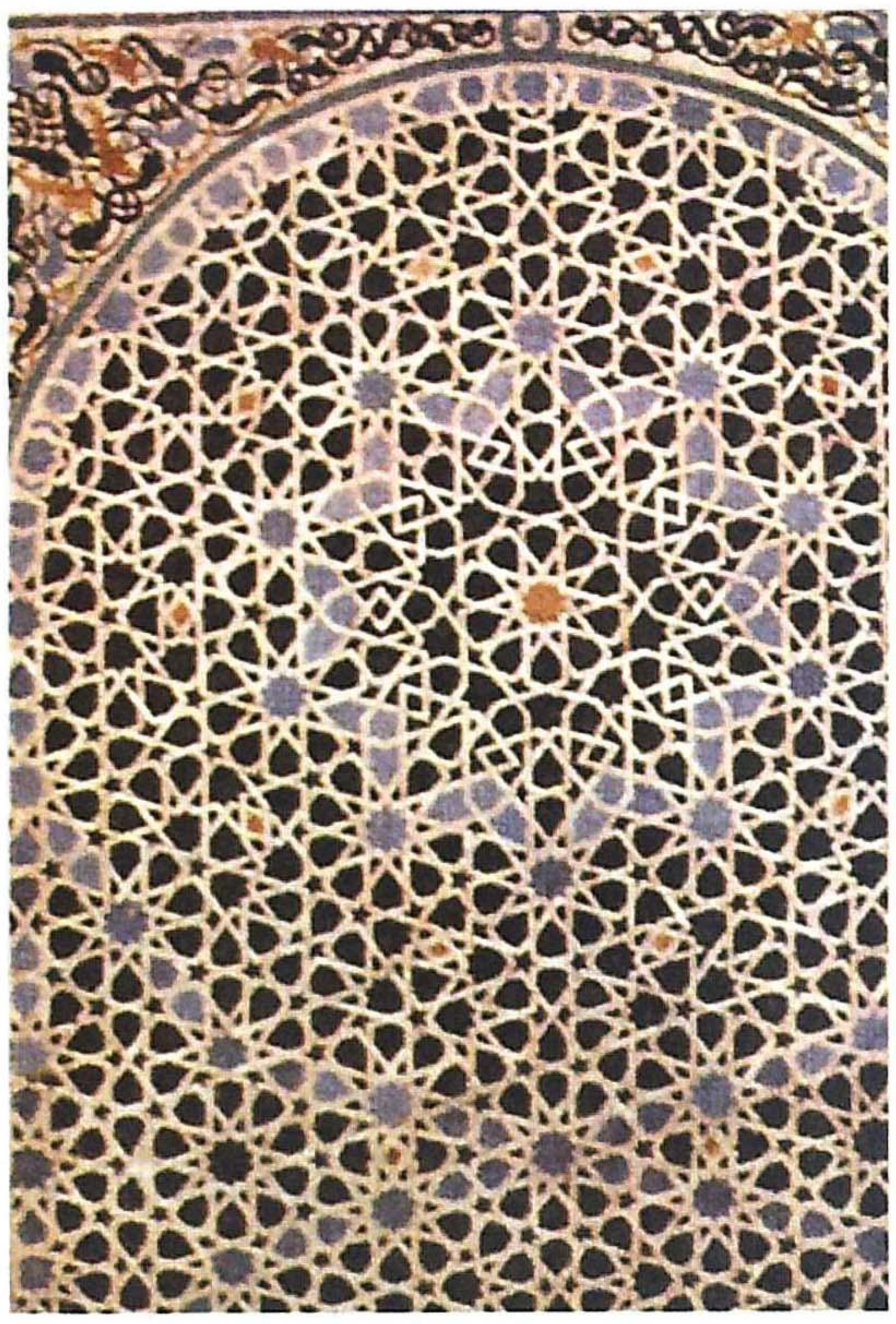
يعتبر الخشب مادة أساسية من مواد البناء في الحواضر، فمنه تتخذ الأسقف، والأبواب والنوافذ التي لا يمكن الاستغناء عنها، وتزدان البنايات الدينية والعلمية بمنابر خشبية جميلة وكراسي للكتب تؤثث الفضاء وتضفي عليه هيبة وأناقة وجمالا بفضل النقوش والزخارف التي تتحلى بها هذه القطع الخشبية، كما تحلى بها السقوف والأبواب والنوافذ.

يكاد الحرفيون يُجمعون على أن مادة الخشب لا تماثلها أخرى في الزخرفة، فهو لا يفسد ولا يتطلب معالجة مسبقة، ويسهل تطويعه وطرقه ونقشه أو الكتابة عليه وتلوينه، هذا فضلا عن الروائح النفاذة التي قد تنبعث من بعض أنواع الخشب التي يملأ الفضاء أريجها.

ومدينة فاس تقع في منطقة كثيرة الأشجار، وفيرة الأخشاب، وصناعها من أبدع المشتغلين بالخشب بإطلاق. لذلك كانت أبواب المدارس الفاسية ونوافذها وتلبيساتها الخشبية غاية في الجمال والروعة.

في المدارس البوعنانية بفاس توجد أبواب من خشب مخروم (مشربيات)، واختيار الأبواب المخرومة اختيار موفق وذكي، فهي قليلة الانتشار في المغرب، ويحتاج إعدادها إلى مهارة خاصة وإتقان وحس مرهف، فهي أفضل شكل يتآلف فيه التصميم الوظيفي مع الطابع الفني الجميل، فهو الحل الموفق للتغلب على مشكلة التهوية والاضاءة في آن واحد.

فالمشربية عمل متميز قوامه الوحدات الهندسية، وقد شكلتها الفروخ المخروطة على هيئة النبات أو الحروف الكتابية، أما الفراغات الناتجة بين البرامق فتقوم بدور مشابه للفراغات الملونة التي تحتويها لوحات الزجاج المعشق، فهي تتيح للضوء أن يتسلل عبرها، فيكشف المنظر الخارجي لمن بالداخل بطريقة غاية في الإبداع. كل ذلك يخلق جو السكينة والشاعرية الساحرة، ويهيئ لسبحات في عالم الروح، يستمتع الجالس بالمظهر الجمالي، وهو ينعكس على



الفسيفساء على أحد الجدران

تنوع الملامس وثراء الدرجات الضوئية المختلفة التي تتآلف فيما بينها على السطح المنقول، فتكون انسجاما عنصراه الضوء والظل، مما يستحوذ على مخيلة الرائي ووجدانه.

أدى الخط العربي دورا رئيسيا في الفنون الإسلامية: فقد واكب حركة الفتوحات الإسلامية واكتسب في كل بلد إسلامي شخصيته المتميزة، ففي الغرب الإسلامي ينتشر الخط المغربي المتفرد بشكله وطريقة رسمه للحروف ونقطه وكثرة استداراته، على رغم أنه يعود في أصوله للخط الكوفي، إلا أنه اكتسب شخصيته الفنية المتميزة.

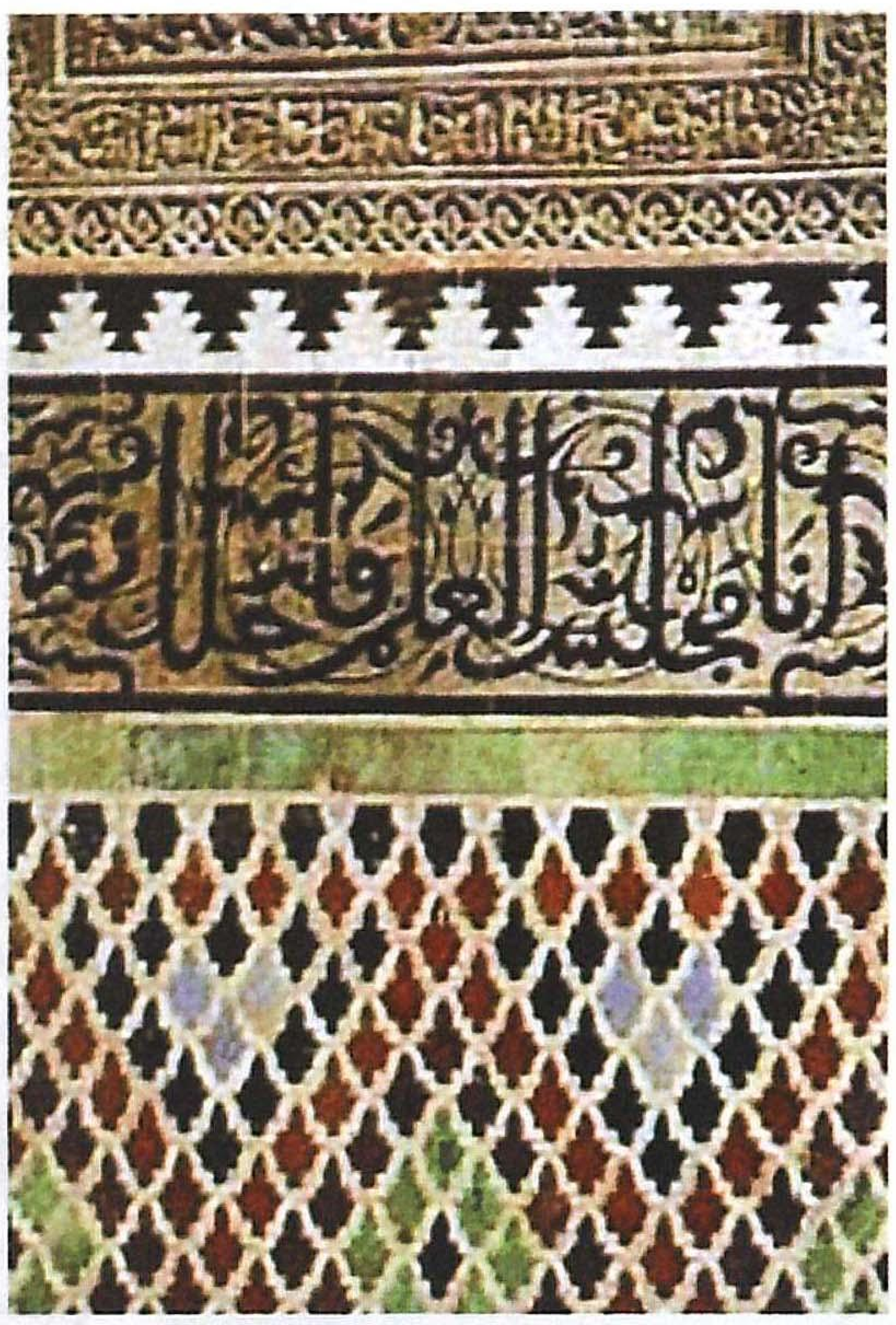
وفي العمارة التراثية تعد الأشرطة الكتابية من العناصر الزخرفية الجمالية والاتصالية ذات القيمة العالية، وهذه الأشرطة هي في الغالب أشرطة دينية الطابع، تحوي آيات قرآنية وابتهالات وعبارات الدعاء والنصر لمشيد البناء.

وجدران المدارس المرينية زُينت بالزخارف الكتابية والتشكيلات الخطية، التي تتضح فيها زخرفة التوريق مواكبة للنقش الخطي المغربي، ومتداخلة بين سيقانه وثناياه، هذا النقش يضفي على المتلقي إحساسا بالطمأنينة والشعور بالراحة، حينما تقع عليه عيناه ويقرأه فيتأثر به، وتنقله معانيه من الحياة المادية إلى الروحية، وكلما حرك هذا العنصر الإنسان حرك أيضا الكتل المعمارية الصماء وأحالها إلى نوع من الحركة والبهجة في المظهر، فتولدت عنه مساحات جديدة وإيقاعات متنوعة.

يخضع إنجاز الشريط الكتابي إلى شروط دقيقة، منها:

١- دراسة النص بإحصاء الكلمات وتوزيعها بدقة على فضاء الجدران الذي ينبغي نقشه، بعد تقسيم المساحة المقرر التنفيذ عليها بحسب عدد عبارات النص حتى تستوعب النص كاملا.

٢- احترام الرسم العثماني للمصحف عند كتابة الآيات القرآنية، التي تتميز برسمها التوقيفي الخاص بها، استقر عليه



آيات قرآنية وابتهالات للدعاء

أئمة المسلمين لا تعديل ولا تبديل له.

٣- اختيار مكملات الأشرطة وهي الزخارف التي تؤطر الآية الكريمة أو النص الأدبي، والتي تقسم الشريط وتدخل معه كعامل فعال في تنشيط التشكيل الجمالي بتأثيرها في الكتابة.

٤- إدراج العناصر المالئة، ومنها التوريق الذي قد يتداخل مع مكملات الأشرطة الزخرفية ويشكل جزءا منها، ومنها العناصر التي تملأ الخلفية، وتكون عبارة عن نقط وحلايا صغيرة يتراوح حجمها ما بين الصغر والكبر، وتوزع وفق كثافة معينة في الشريط أعلى أو تحت أو بين الكتابة، مراعاة لحجم الحروف، وضمانا لتوزيع جيد لها وتلافي تكديسها، حتى تؤدي وظيفتها في تقوية الإحساس بالرؤية البصرية من دون إفسادها.

٥- مراعاة التوافق في الكتابة بنوع واحد من الخط على الشريط الواحد، واختيار الخطوط المزخرفة (كخط الثلث) للكتابة على الأشرطة الدنيا القريبة من المشاهد، وتخصيص الأشرطة العليا بالخط الكوفي بعبارات على الخشب من دون تعقيدات زخرفية أو عناصر مالئه، لتيسير قراءته مراعاة لقدرة الناظر على تمييز النص من بعيد بعينه المجردة.

> يُجمع الحرفيون على أن الخشب لا تماثله مادة أخرى في الزخرفة، فهو لا يفسد ولا يتطلب معالجة مسبقة، ويسهل تطويعه وطرقه ونقشه والكتابة عليه وتلوينه

قد تختلف استجابات الناس نحو الفنون الجميلة ومواقفهم منها بحسب التنشئة التي خضعوا لها، كما قد يتفاوت الناس في تفضيلهم لبعض الألوان أو الأشكال أو الايقاعات، إلا أن المؤكد هو أن جماليات البيئة عنصر مهم في حياتنا، فحالتنا المزاجية تتأثر بطبيعة المكان المحيط بنا، والنقوش والزخارف التي يحلى بها المكان تساعدنا على الاستغراق في حالات خاصة من التخيل الممتع، وكلما كانت بيئتنا جميلة كان تأثيرها في تفكيرنا ووجداننا حسنا وايجابيا.

والفنون الزخرفية الإسلامية تحرص على تحقيق هذه الغاية بوعي سليم وادراك ذكي وتخطيط محكم، فالخامات المستخدمة في الزخارف من الخامات نفسها الداخلة في البناء، يُؤلَف بينها في الزخرفة بطريقة ذكية للحصول على قيمة جمالية تثري التشكيل المعماري بالفسيفساء الملونة والجبس المنقوش والأشرطة الكتابية والخشب المنحوت، مما يعكس علاقة تبادلية لتأثيرات جمالية عدة لا يمكن أن تتحقق باستخدام خامة واحدة؛ كما يضمن ذلك تحقيق تنوع لوني من خلال النقوش الكتابية على الفسيفساء بلون أسود أو أخضر على أرضية بيضاء، وهذا التباين اللوني يشد النظر ويجذب الانتباه.

كما أن توزيع الزخارف والنقوش يعيد تقسيم العلاقات بين الكتل التي يتألف منها المعمار، فالأشرطة الكتابية على المساحات المعمارية تبث فيها قدرا من الحيوية والحركة، وذلك وفق حساب دقيق يكسر حدة ضخامة المبنى وارتفاعه الشاهق.

إضافة لما ذكر، فإن هذه الزخارف والنقوش والخطوط تخلق في الكتل المعمارية الجامدة نوعا من الحركة الداخلية، حيث تدفع عين المشاهد إلى التنقل من دون ملل أو كلل مع الشريط الكتابي من اليمين إلى اليسار حيث اتجاه الخط العربي، كما تنتقل العين على التركيبات البسيطة والمعقدة للشريط وتشكيلات النقط والإعجام وغيرها من العناصر المالئة في حركة مستمرة ذاتية إلى أعلى وأسفل حتى نهاية الشريط؛ تثير في المشاهد أحاسيس تؤدي إلى الراحة واللطف والنظام والانسجام والتوافق أي السكينة، وهذه الإثارة هي حركة، تحرك فينا هذه المشاعر، وهذه الحركة داخلية وليست مكانية، وكأننا في هذه الحركة ننتقل رويدا رويدا وبواسطة ما نشاهد من حالتنا الراهنة إلى حالة السكينة؛ إنها تقود إلى نوع متماثل من الحركة يبدأ فيها المرء بالتقاء بعض حواسه بوحدة فنية تركيبية، تؤلِّف في الغالب مع وحدات أخرى في أي اتجاه ممكن، وفي كل اتجاه ممكن، وهذه الحركة هي ذهنية تقودنا إلى عالم المطلق والمجرد.

تتأسس هذه الفنون الجميلة على المعاني والقيم الدينية، وتحرص على ربط الفن بالعقيدة، هذا الفن الذي يعتبر الخط وفنون الكتابة أساسه الأول، وتتضمن النصوص المنقوشة على الجدران آيات قرآنية كريمة وعبارات الدعاء والأبيات الشعرية التي تخاطب الوجدان وترقق المشاعر بغية التأثير في السلوك والارتقاء بالروح والجسد في تناغم وتكامل، وهذا أحد مبادئ التربية الإسلامية المهمة.

ولا شك في أن هذا المقال المتواضع قد أبان لنا عن أن كل ذلك نجده قائما في الفنون المعمارية التراثية، التي حرص منشئوها على توخي الإتقان والفائدة وتحقيق النفع المادي المقرون مع المتعة الروحية، حيث تتراوح صلابة البناء ومتانة المواد مع جمالية الزخارف.

وقد أغفل المعماريون المعاصرون أحقية هذا العنصر في العمارة التربوية الحديثة، متناسين دوره الوظيفي والتثقيفي والإعلامي والسلوكي، عفوا أو عمدا، فانحسرت المباني خالية منه أو كادت تخلو، واكتفوا بوضعه في المباني الدينية ودور العبادة، وكأن هذا العنصر قاصر عليها.

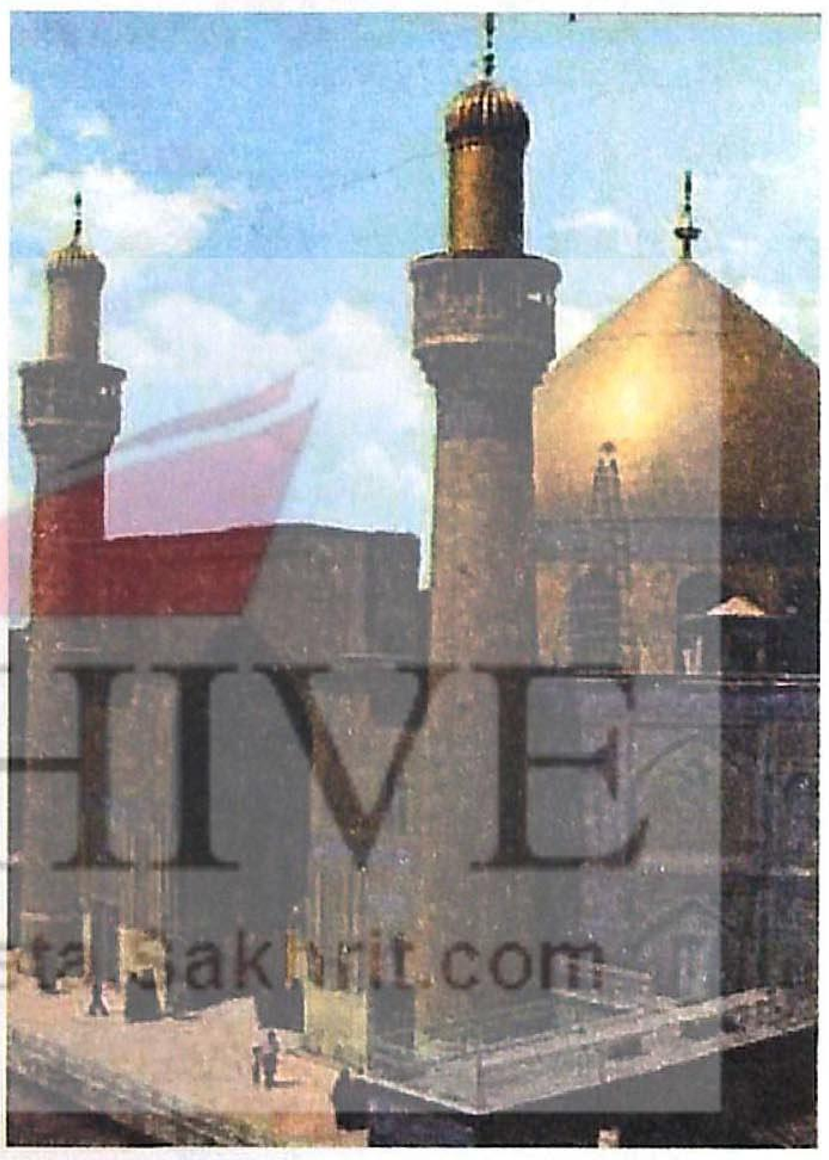
ما أحوجنا في هذا الوقت بالذات إلى معمار ذي هوية ثقافية وتأثير جمالي يمتع المقيمين فيه، ويهذب أخلاقهم ويرقق مشاعرهم وأحاسيسهم، إن البناء الذي يراد منه أن يكون ملاذا آمنا للناشئة، يتعين أن يراعي في إنشائه الحاجات الروحية والنفسية والوجدانية لهذه الكائنات الهشة المهددة بالتأثيرات السلبية لآثار العولمة ◆

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

القبة عنصر معماري متميز اكتسبت الرعاية من معظم مدارس العمارة في العالم، وتزاحم الكل في الفوز بريادتها والسبق باستعمالها. ثم تدرج إلى المنافسة في مدى الحذلقة في عمارتها وتكريس جمالياتها، وتعددت مفاهيم القبة بحيث اقترنت لدى الإنسان المؤثر للدعة والبقاء بالحجرات والحماية تحت كنفها وستر الرأس، وأما خاصة القوم فقد اتخذوا إرساءها نزعة صرحية ومقاصد في عمارة خيلائية، وجاءت لدى أهل العقائد بالقدسية في قباب المعابد وفي إيواء المقدسين تحت فضاءاتها، بحيث تداخلت هيئتها بقبة السماء وصاحبها والمحسوس الروحاني. وفي المنحى المادي والملموس فإنها لا تشكل في واقعها سوى حل إنشائي لتسقيف البناء بطريقة ماهرة، احتال الإنسان وتحذلق فيها على مادة الطين الواهنة القاصرة التي بنى بها بواكير بيوته.

السويد - على الثويني

عمارة القباب.. بين الصرامة الإنشائية والرهافة الروحانية


قبة الامام علي في النجف مغشاة بالذهب

القبة التي تعلو محراب مسجد قرطبة

لقد وردت القبة في اللغة بصيغ متشعبة، فهي حجرة في الدار وقبة السماء التي تداخلت مع الخيمة التي نعتت بالخيمة الزرقاء أو الخضراء، والله سبحانه صاحبها. وسميت بها البصرة «قبة الإسلام»، لحظوة استثنائية وردت من منزلة صوفيتها وزهادها، وجاءت متداخلة مع إيحاءات ترمز إلى السماء في القرآن الكريم كما في قوله تعالى (الله الذي جعل لكم الأرض قرارا والسماء بناء وصوركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطيبات). وكذلك في قوله (أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج) أو (والسماء بنيناها بأيد وإنا لموسعون). وبذلك اتخذت هيئة القبة مفهوما سماويا وحظوة روحانية استثنائية مرتبطة بالسماء وبقوس قزح، المتضمنة لدلالات نعمة المطر. وقباب البناء الخاصة بشواهد الأولياء والصوفية وأصحاب الكرامات، اضطلعت بأهمية وقدسية وصلت حد (الحلف) بها، وارتضاها بعض الصوفية وفقهاء بعض الفرق وأقحموها في مشروعيات ومستلزمات الأيمان. وكانت قد وردت لدى اليهود بصيغة (قبة الشهادة)، وهي خيمة كان يغطى بها تابوت العهد ويطلق عليها كذلك قبة الزمان.

والقبة في فقه الهندسة هي أحد السطحين اللذين يحدثهما مستو قاطع في سطح كروي. ولكن تجسيدها يكمن في الإنشاء الذي تعود بواكيره إلى زمان سحيق وذلك في الرافدين القديم، حينما تسنى للبنائين استحداث العقد ثم الطاق ومن بعده القبة مستلهمين إياها من هيئة دوران القصب الذي استعملوه في سومر العتيقة بالأجمة الجنوبية (الأهوار) في إنشاء بيوتهم، ثم ورد في العمارة الطينية لمصر الفرعونية بعد ذلك بحقب زمنية. وبغياب الحجر أو الشجر الغابي في تلك الأصقاع، فقد جسد الإنسان سقف بيوته بالطين المصنع بشكل قوالب (الطابوق) التي أوصلتهم لهيئة القبة من خلال غاية هيكلية جوهرها تسقيف الفضاءات، واقتضت الضرورة في التحايل على رهافة هذا الطين بأسلوب مد الطنوف فوق بعضها والتوائها وتطويلها بغرض توسيع «مسافة سير العزوم» الذي يقلل من قيمتها ويهبها الاستقرار. ويمكن أن يكون قد استلهم شكلها المكور اللاحق من قبة السماء التي تداخل فيها روحانية الأبراج والشغف بالنجوم التي وجدت لديهم قدسية وحظوة. وانتقل هذا الضرب من اللبابة من سومر إلى بابل الكلدانية، ونجده في رسوم دراسة وجدت في ثنايا المنحوتات الآشورية، ثم نقلها الفرس الفرثيون في فنونهم وأعراف بنائهم التي سادت بلادهم ردحا من الدهر، حتى تسنى للإغريق نقلها إلى أوروبا بعد احتلالهم فارس، ولم يعيروها أهمية لبنائه بالحجر، ولكنهم ورثوه إلى الرومان مثلما ورثوا جل مناحي حضارتهم، فاستقرت لهم وتجسدت بقوة في عمائرهم على العموم، وجاء جلها في الصوب الشرقي منها الذي أصبح بعد الانفصال في القرن الرابع الميلادي يدعى بيزنطة، ونجدها اليوم في أعراف بناء سكان صعيد مصر وأهل النوبة الذين مارسوا ذلك الضرب من البناء منذ القدم، ونجد ذلك التقليد قد ترسخ في أعراف عمارة الصحراء في المغرب العربي ولاسيما مدائن وادي الصوف في الجزائر التي تدعى مدائن الألف قبة.

وفي مغالطة لا تنطلي على الحصيف، مفادها أن عمارة القباب جاءت من مصدر بيزنطي الى العمارة الإسلامية، بالرغم من كون عمارات البحر المتوسط استعملت تقليد البناء بالحجر الذي أغناهم عن التحايل عليه، والبناء بأسلوب التكوير كالقبة والقبو والعقد. وعندما ورث الرومان إرث اليونان والمشرق، راق لهم هذا العنصر لما وجدوا فيه من إمكان لتوسيع بحور فضاءاتهم المعمارية التي كانوا تواقين لتنفيذها، ناهيك عن مميزاتها الإنشائية التي تكسب الهيكل رصانة واستقرارا من دون اللجوء إلى أعمدة وسطية، تصل بينها عتبات (كمرات) الحجر محدودة البحور في تجسيدها. وربما يكون المبرر الجمالي والصرحي الذي تناغم مع سجيتهم المغالية عاملا ورد بعد العامل الوظيفي، وقد دحض هذا المفهوم واصبح من الامور المسلم بها، بعد الفتوحات التي وفرتها علوم الحفريات المتأخرة التي أثبتت أن أقدم الأقباء وكذلك القباب نشأت وتطورت في حضارات الشرق القديم في العراق وفلسطين ومصر وقد يكون استعمال الرومان لنوع من الخرسانة المصبوبة المتكونة من الجير والرمل والصلصال والحصباء الذي جاء متأخرا ما يؤكد ذلك المنحى في العمارة الرومانية، ولدينا ملاحظة جديرة بالمعاينة هي أن العمارة

> برزت القباب في العمارة الإسلامية عندما استعملت عمارات البحر الأبيض المتوسط الحجر في البناء، الذي أغناهم عن التحايل عليه والبناء بأسلوب التكوير

المسيحية الأولى التي ظهرت في روما لم تستخدم القبة في تغطية الكنائس، وانما استخدمت (الجمالي الخشبي) اقتداء بهيكل (البازيليكا الروماني) الذي كانت تشغله محاكمهم، وعلى العكس من ذلك وجدنا أن استعمال القباب قد تم في العمارة البيزنطية كما هي الحال في كنيسة (آيا صوفيا) وما تلاها في الأشكال المربعة والمتصالبة بسبب قرب الحال من مصادر التأثير من حضارات الشرق العتيق.

وقد استخدم الرومان معماريين شرقيين في إقامة قبابهم، ومن المعروف اليوم أن المعماري الدمشقي أبو لودور Apolodor قد أنشأ أجمل القناطر والقباب في روما والولايات الرومانية، وقد حمل معه هذا الإرث البنائي الرافدي. ومن الجدير ذكره أن هذا التقليد استمر في البناء الريفي حتى اليوم في الجزيرة الفراتية وقرى حلب. وتذكر أخبار التاريخ أن الإمبراطور أدريان عندما أراد إعادة بناء وتغطية البانتيون في روما عام ١١٧م، لجأ إلى المعماريين السوريين لبناء القبة فيها. وهذا منظر العمارة الفرنسي جورج مارسيه يقول «إن الفن البيزنطي استمد من آسيا أكثر بكثير مما استمده من الإغريق وأنه ليس من قبيل المصادفة ان يتولى عمارة آيا صوفيا في القسطنطينية معماريان شرقيان هما (ايسودورو المليتي Isodors of Miletus) و(انتيموس الترالي Anthemius of Tralles) ويعني بذلك تأثيرهما الجذري في شكل العمارة البيزنطية وقبابها المفلطحة الانسيابية.

وقد تداخلت الضرورة والوظيفة وتلمس الجمال والبحث عنه في تطور مناحي هذا العنصر المعماري الذي اضطلع بتسقيف الحجرات المدورة أو المضلعة، والذي شكل بناؤها على الحجرات المربعة إشكالية كان للعقل فيها صولة. فقد ظهرت نتيجتان تجريبيتان طغتا في حل اشكال التحول السلس من الشكل المربع الى الدائري الذي يشكل رقبة القبة. فقد وردنا من الآثار طريقتان إحداهما ظهرت في العمارة الشامية وتسمى (المثلثات الكروية Pendatives) وذلك باستعمال القباب وانصافها بحيث تكون أقطارها الكروية هي نفسها الأقطار الكروية للقباب التي تحملها، ويبدو الجزء الكامل من القبة فوق المثلثات على هيئة (قصعة) كبيرة أو قطعة كروية ضحلة، وفي حالة أخرى يختلف القطر الكروي للمثلثات عنه للقبة، وذلك حتى يمكن عمل القبة من نصف كرة تماما أو اكثر قليلا، وأقدم مثال موجود في قصر النوايس قرب عمان، وفي تغطية قبر في منطقة (سباستيا) يعود للعام ٢٢١م أو حمام بالقرب من البتراء، ويعتقد د. ثروت عكاشة أن هذا النوع من القباب قد ورد في العمارة المصرية القديمة. وأقدم مثال اسلامي مبكر على ذلك هو (قصير عمرة ٧١٢م) و(حمام الصرح ٧٢٥م) الواقعان في بادية الأردن اليوم.

اما الطريقة الثانية فقد وردت من العمارة العراقية الفارسية وذلك بوساطة (الحنايا Squniches)، وهذا الشكل (الحنية) على هيئة نصف قمع أو مخروط تبلغ زاوية رأسه ٩٠ درجة، ووضع على جنبه بحيث ينطبق كل من جانبيه المستقيمين على ضلعي زاوية مربع المنطقة التي ستغطي بقبة ونجدها باقية في إحدى تطبيقاته في قصور الساسانيين (قصر فيروز آباد وقصر سر فستان، والتي ترجع الى القرن الثاني الميلادي، واستخدم بها كذلك أنصاف القباب لتغطية الحشوات الغائرة (Recesses) المتعامدة الجوانب، ويرد أول الأمثلة الباقية من صدر العصر الإسلامي على ذلك في قصر الأخيضر وبالتحديد في بهو الدخول ثم في الفناء الوسطي ثم يتكرر بعد ذلك في مصر الإسلامية في الكوات التي تزين

جانبي كتلة المدخل البارز لجامع الحاكم بأمر الله الفاطمي.

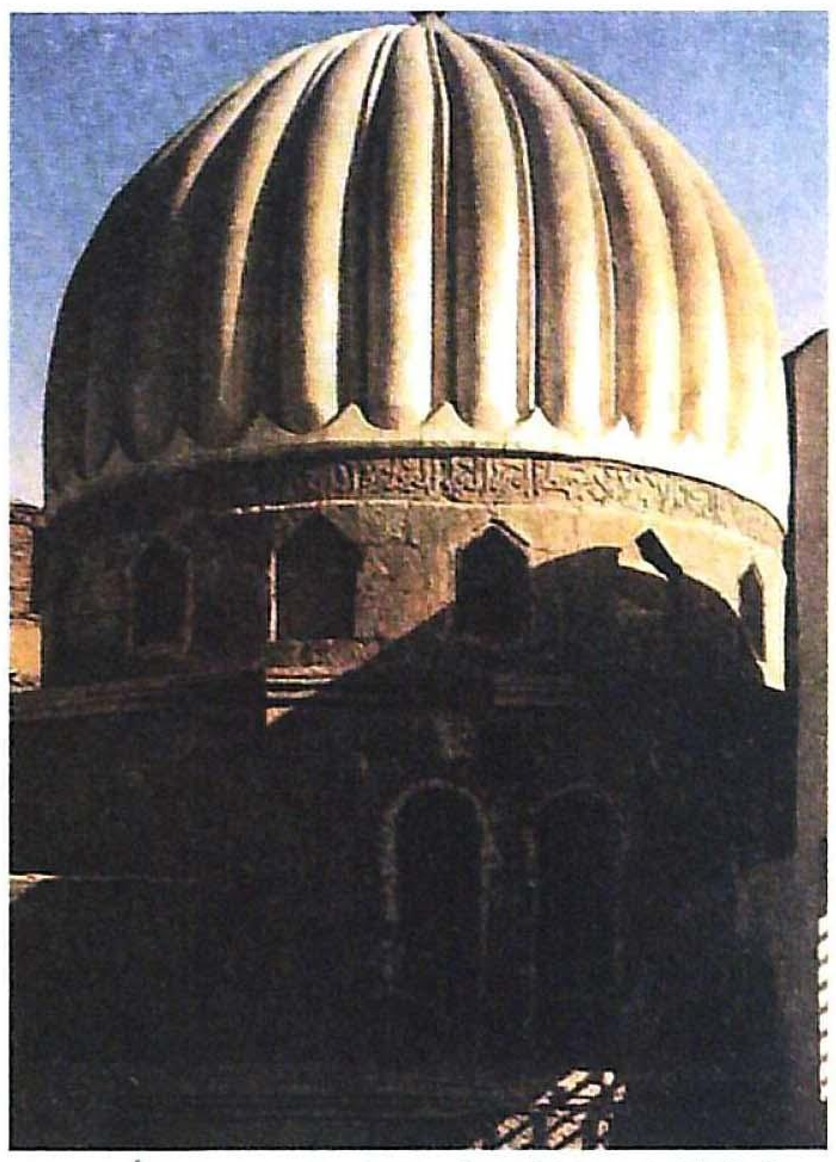
ومن أشهر القباب التي ذكرت في تاريخ عمارة الإسلام الأولى القبة الخضراء في قصر أبو جعفر المنصور في بغداد المدورة عام ٧٦٣م، وقيل عنها: كان يعلوها تمثال محارب يدور في اتجاه الريح. وقد كانت القباب في العهد الأول للإسلام حتى القرن الحادي عشر الميلادي صغيرة واقتصر استعمالها على تغطية سقف البلاطة التي تعلو المحراب في حرم المسجد مثل الجامع الأموي ٧٥٠م والأقصى ٧٨٠م وسوسة ٨٥٠م والقيروان ٨٦٣م وقرطبة ٩٦٥م.

ومن الجدير ذكره هنا أن راندية بناء القبة التي يسبقها جمالون له رواق يعلوه مثلث كما هو في المساجد الأولى ابتداء من المسجد الأموي في دمشق، قد تمت على يد المعماريين السوريين في عهد (الوليد بن عبدالملك) وتلقفتها طرز العمارة الغربية بعد ذلك كما هي الحال في (كنيسة القديس بطرس) في الفاتيكان و(كنيسة بولس) و(قصر تشيزيك) في بريطانيا وأهم الآثار المشهورة التي تمت على يد أشهر معماريي الغرب (بالاديو Paladio) في بناية (الروتوندا). ثم انتقل استعمالها لتغطي الأضرحة واستعين بحنايا الزاوية (Squeinch) لمعالجة زوايا المسقط المربع المكتنف للضريح مثلما هو موجود في (القبة الصليبية) في سمراء، ثم ضريح آل طاباطبا من بقايا الدولة الإخشيدية في مصر.

ويمكن أن يكون عنصر المقرنص في العمارة الإسلامية قد تمخض عن تكرار هذه الحنية في عدة طبقات (حطات) وتطور تباعا. ثم توسع بناء القباب في مصر وسوريا خلال العهدين الفاطمي والأيوبي وتكامل جماليا وتناسق نسبيا في عمارة المماليك، أما في المغرب فقد اصطفوا التغطية بالجمالي ذات الهيكل الخشبي، وظلت القبة محدودة الاستعمال إلا في الأضرحة المخصصة لأولياء الله والصوفية فوق حجرة مكعبة احادية الفضاء (قباب المرابطين).

ولتحديد شكل القبة ترسم دائرة بقطر يماثل فتحة القبة ومن المركز يعين بعد على المحور بقدر ٣/٨ القطر، ثم يرسم خط افقي الماسين للدائرة في نقطتين ثم يركز في كل منهما، وبفتحة تساوي ١/٨ ١، من قطر الدائرة المعلومة ثم يرسم قوسان ليتقابلا في نقطة. وشكل القبة يتبع دائما شكل العقود الغالب تداولها ويدخل ذلك في جوهر التجانس بين عناصر التصميم ووحدتها وتناغمها الجمالي، وعادة ما كان القوس المدبب البصلي والمخموس البسيط أو حدوة الفرس أو أقل من ذلك النوع المفصص، هو الغالب على الأشكال. وفي العراق وفارس حلت القبة الواسعة البصلية الشكل (صفوية) وتمتاز بتغطيتها بالقيشاني (الفخار المزجج أو الزليج) وهي حال عموم القباب العربية، وكانت تبنى بالطوب والآجر، وتغطى من الداخل بالجص وتنقش عليها الطرز الكتابية ومن الخارج تليس بنوع من الملاط المقاوم لنفاذ الماء والمتكون عادة من الجير والجبس ورماد الأفران بنسب متساوية. وتوجد كذلك القباب ذات الهيكل الخشبي التي وجدت منذ بداية الإسلام مجسدة في قبة الصخرة عام ٦٩٢م. وفي مصر نجدها في قبة الإمام الشافعي ١٢١١م، وقبة بيبرس ١٢٦٩م، ومدرسة السلطان حسن ١٣٥٦م.

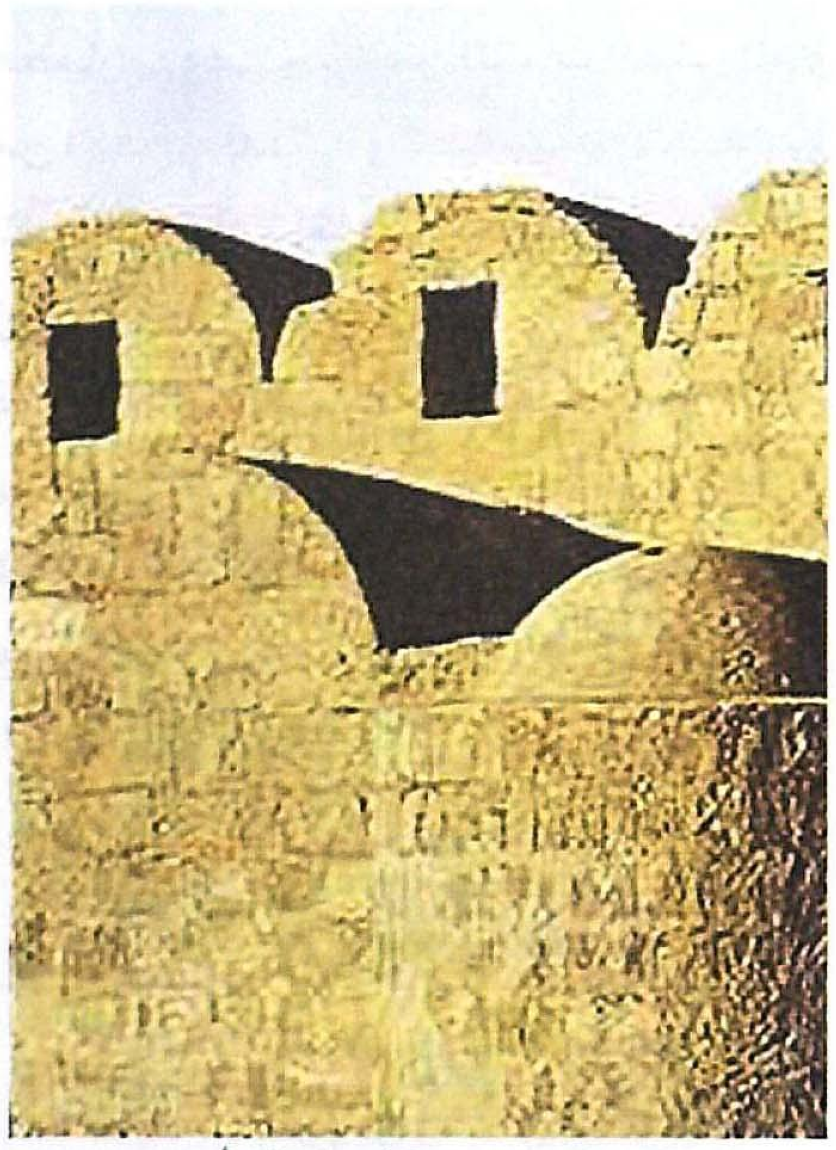
وظهرت القبة المبنية بالحجر في مصر ومن ثم سورية ابتداء من القبة المقامة على طنبور في مدرسة سنجر الجاولي عام ١٣٠٣م على مساحة ٦٣،٤م مربعاً، واستمر بناء هذا النوع الصغير حتى العام ١٤٠١م عندما توسعت في خانقاه (فرج بن برقوق) في القاهرة بمساحة ١٤ ٣٥،م مربعاً،



قبة الامام الشافعي في القاهرة - العهد الأيوبي

ولمقاومة الدفع الخارجي فقد استعملت في هذا النوع من القباب قطاعات خشبية (براطيم) توضع اسفل القبة مباشرة عند النهاية العلوية للطنبور، كما استعملت قطع خشبية على شك ذيل اليمامة لربط مداميك الحجارة في القبة نفسها لمقاومة الدفع،كما في خانقاه فرج برقوق ١٣٩٩م، كما استعملت بعض السلاسل الحديدية في ذلك كما في جامع محمد علي ١٨٤٨م، إلا أن الحديد يصدأ ويسبب مشاكل جمة للقبة، وهذا هو سبب الشروخ في قبة محمد علي التي بنيت بتقنيات هندسية تركية وأوروبية. وقد نجد قبابا مبطنة أو على طبقتين، لتخدم غرضين أحدهما عمراني بصري وصرحي للناظر له من بعيد والآخر داخلي مناسب للمقياس الإنساني، ونجد ذلك مجسدا في القبة المقامة فوق ضريح الإمام على بن أبي طالب (رضي الله عنه) في النجف وكذلك في العتبات المقدسة للإمامين الحسين والعباس (رضي الله عنهما) في كربلاء، أو/ في العمارة التيمورية في خراسان، التي انتقلت إلى الهند وترافقت مع النزعة الصرحية لعمائرها كما في قبة تاج محل في أكرا ١٦٢٣م. وفي مصر نجد أمثلة للقباب

قبة في القرى المحيطة بمدينة حلب

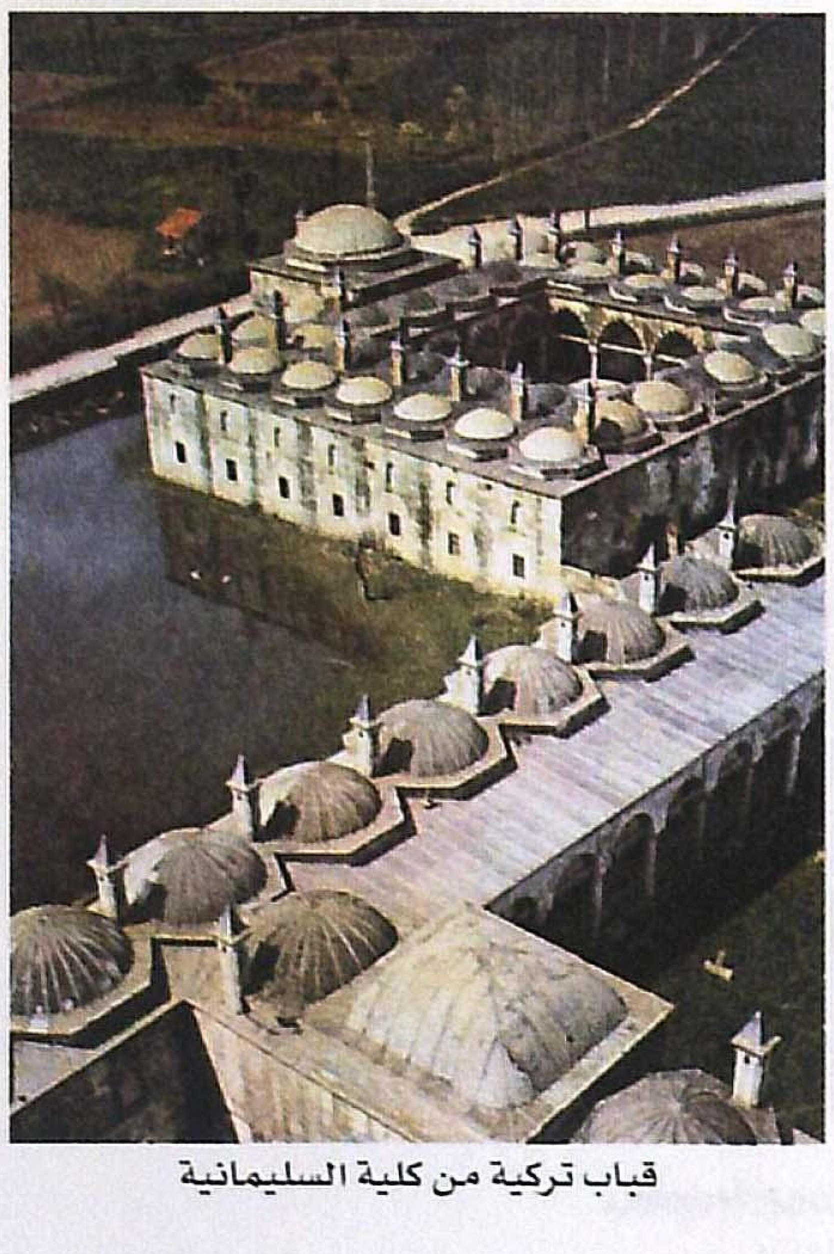


قباب قصير عمرة في بادية الأردن

المزدوجة الهيكل ابتداء من قبة مئذنة بلال في أسوان ومقلد الناصري ١١٧٢م وغيرها.

ومن خصوصيات بعض تلك القباب، هو كساؤها بطبقة من (الآجر الذهبي) كما في قباب الأئمة العلويين في بغداد وسامراء والنجف وكربلاء ومشهد، وقد غطيت القباب «الطوبية» من الخارج عادة بزخارف دائرية القطاع (فصوص) بينها مثلث، بينما في النوع الحجري، فقد استعملت دلات (Chevron) كما في قبة مدرسة محمود الكردي ١٣٩٥م. وقد عولج الانتقال من المربع إلى الدائري للطنبور من الخارج عن طريق المثلثات أو التجاويف المقعرة والبروزات نصف الدائرية والتي تنتهي بطنف. وينظم في الطنبور نوافذ تجهز بقمريات بالزجاج الملون يفصل بين النوافذ قوصرة احيانا وفي نهاية الطنبور فوق النوافذ يوجد في الغالب نص قرآني على مسطح يرتد عن سطح الحائط يعمل بالجص على القباب المبنية بالطوب أو على شكل نحت بارز في القباب الحجرية أو كتابات بالقاشاني كما في قبة السلحدار ١٣٤٥م. وبعد

> ”تُبنى القباب العربية بالطوب، وتُغطى من الداخل بالجص، وتُنقش عليها الطرز الكتابية، ومن الخارج تُليس بنوع من الملاط المقاوم لنفاذ الماء“



قباب تركية من كلية السليمانية

ظهور الأتراك في آسيا الصغرى وتأثرهم في مرحلة لاحقة بعمارة آيا صوفيا بعد فتح القسطنطينية عام ١٤٥٣م واتخاذ هيئة قبتها المفلطحة سنة بنائية كرسها المعماري سنان، وتطورات معالجاتها الفنية على يد العمال المهرة العرب الذين أخذهم السلطان سليم إلى اسطنبول بعد دخوله مصر عام ١٥١٧م، ولم يجد هذا الشكل من القباب صدى له في العمارة العربية، على الرغم من محاولات الترك على ذلك في الجزائر وتونس وطرابلس ومصر والحجاز واليمن وسورية والعراق، حينما هيمنت تصميمات القباب المحلية حتى انتهاء دورهم. ونجد أولى المحاولات في جامع ومرقد الشيخ عبدالقادر الكيلاني في بغداد التي أقامها سنان برغبة من السلطان سليمان القانوني عام ١٥٣٤م، ولم تجد من يقلدها بعد تلك، وفي الشام أقيمت بعض تكايا الصوفية والجوامع المغطاة بهذا النوع من القباب مثل التكية السليمانية التي لم يداوم على تكرارها كثيرا. وفي مصر حاول محمد علي ومن قبله في جامع سنان في بولاق تكريس بناء القباب التركية دون نجاح كبير وكذلك الحال في الحجاز، أما في شمال أفريقيا، فلم نجد لذلك مثالا أو تطبيقا يذكر. ونجد في المدرسة الأندلسية المغربية نوعا من القباب هرمية الشكل المقامة فوق قاعدة مربعة، والتي عادة ما تنفذ بهيكل خشبي يغطى من الخارج بالقرميد ويكون من النوع المزجج باللون الأخضر أو الفيروزي، ومن الداخل بمعالجة الواح الخشب زخرفيا أو لونيا على العرف الفني المحلي (الزواق) أو نجد ما يستعاض عنها بقبة كاذبة تبنى بالخشب والجص ومعلقة في الهيكل الخشبي للقبة الهرمية. ونجد أجملها في القباب التي تشكل خط السماء لمدن تلمسان وفاس ومثلها في جامع القرويين.

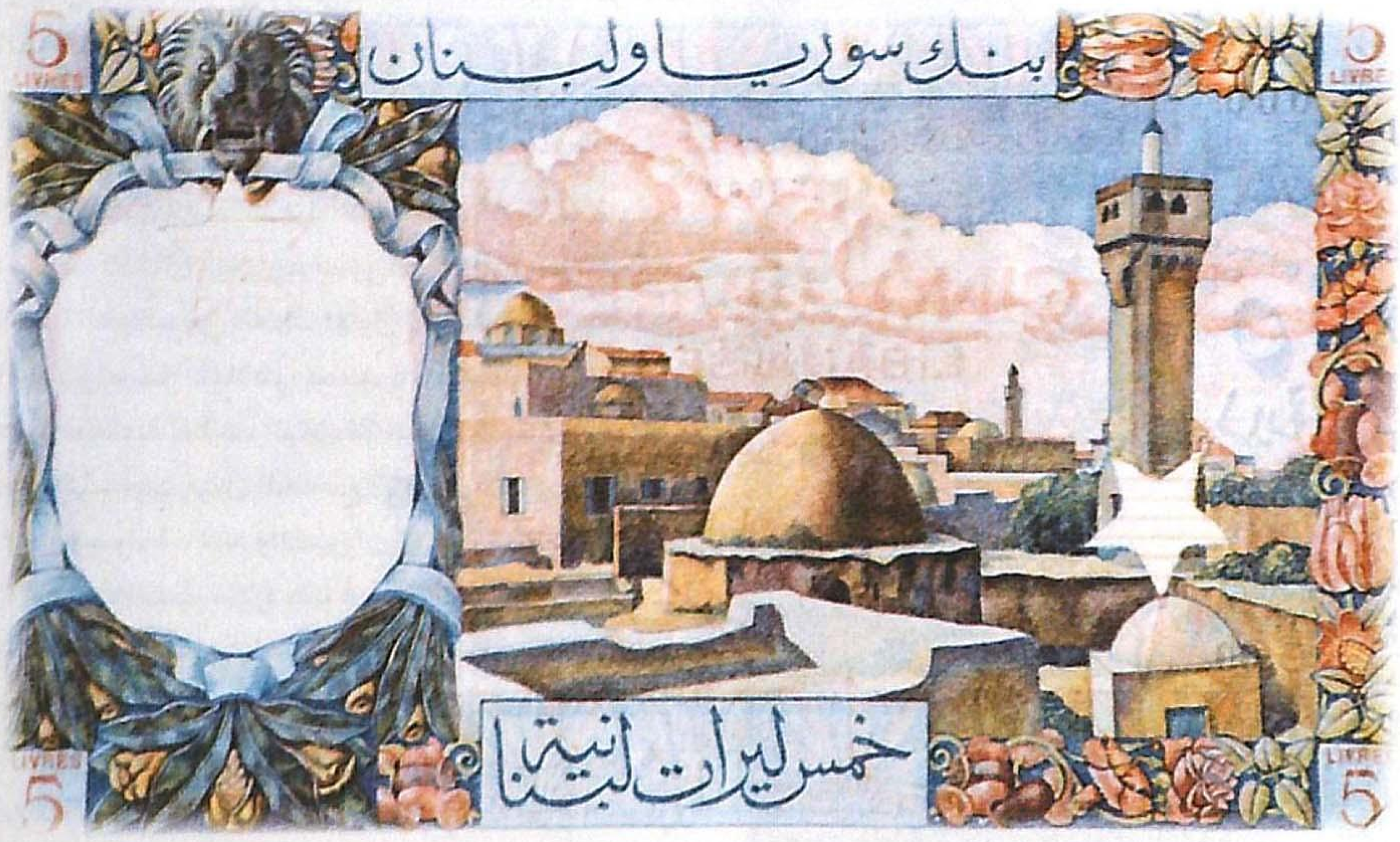
وبعد عصور الانحسار الحضاري العجاف نجد في عمارة القرن العشرين محاولات جادة من المعماري حسن فتحي لإحياء هذا الموروث الغني الوارد من التقاليد النوبية، دون كثير من الاهتمام من المسيرين للعمران المنبهرين بعمارة الغرب وقد ورد في تعليقه على حبه لبناء القباب قائلا: «انظر إلى السماء وابن مثلها»، ونجد إحد تجسيداتها بالآجر في مدينة الكويت. وقد شهدنا محاولة المعماري الألماني - الأمريكي (فالتر كروبيوس) الذي استوحى شكل القبة في مسجد جامعة بغداد القائمة مباشرة على الأرض. وقد تهكم عليها حسن فتحي معلقا: «القبة مثل عمامة الرأس، فهل يعقل أن يضع الإنسان عمامته على الأرض؟». وقد كان لشيوع البناء بالقشرة الخرسانية اثر في انتشار هذه السنة البنائية للقباب، وقد وجد صداه في بناء القباب العربية، ونجده على شاطئ النيل في أم درمان في السودان في جامع النيلين.

وقد استحدثت طرائق فنية (تكنولوجيا) جديدة في تنفيذ القباب الحديثة، وذلك بالاستعانة بالهياكل المعدنية التي تركب في الموضع وتغطى بمواد البناء المناسبة وبحسب مواصفات الاختيار. ونجد في مشروع توسعة الحرمين الشريفين استعمال نوع من القباب المتحركة التي تخدم حسب الموسم والظرف المناخي، ويكمن ذلك في إمداد قضبان معدنية انزلاقية على جنباتها يتم تحريكها عليها آليا، ويبدو أن عمارة القباب سوف تشهد ولادة جديدة في العمارة العربية في المدى المنظور، وذلك بالاستفادة من الطرق الجديدة في التنفيذ والمواد الجديدة في البناء في العمارة العالمية ◆

تختزل النقود تاريخ الشعوب الحضاري، وهي جزء من التراث الفني الذي يوثق لنا الماضي، ويحفظ السائد من الأفكار الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية والتجارية. لذا اعتبرت المنجم المادي والروحي لكل شعب وكل سلطة، نظرا لقدرتها الفائقة على استمرارية البقاء بعد زوال الحضارات.

فالنقود تحمل معها التاريخ والجغرافيا ودلالات السلطة السياسية، والقوة الاقتصادية، والقيمة المعرفية والمعتقد. إنها الفن الذي يختصر كل الفنون، والأوفر حظا والأقل وزنا، والأصغر حجما، تتداوله الشعوب كوسيط للتبادل التجاري أو المقايضة، شرط أن يكون من المعدن الثمين أوالورق النقدي المغطى بالذهب سهل الحمل، له معيار ثابت، ووزن معلوم وقابل للتقسيم، ومن صفاته أنه يحمل شعارات ورموزاً تضمن قيمته، وتشير إلى مكان وزمان الإصدار، إلى خصوصية السلطة أو الدولة والمعتقد السائد لدى شعبها.

د. زينات بيطار - لبنان



المأذنة والقبة تزين فئة المئة ليرة

منذ عهد الانتداب الفرنسي

الرسوم الفنية تُزين النقود

في القديم استخدم النقش على المسكوكات المعدنية كرسالة موجهة للشعب تنبئه من خلالها بما استجد من أحداث، فكانت إحدى الوسائل الأولى التي استخدمت للاتصال بالجماهير. ويعتبر عالم المسكوكات أو النميات وكذلك العملات الورقية(١) من أكثر الفنون اتصالاً بالشعب والأكثر تعبيرا عن إمكانية ومستوى حضوره في الخارطة السياسية والاقتصادية إقليميا وعالميا. لذلك تحرص الدول على إصدارات نقدها بإخراج فني متميز وإبداعي يشترك في إنجازه نخبة من الفنانين المتخصصين تحت إشراف المؤسسة المصرفية الرسمية للبلد أو الدولة أو البنك المركزي فيها. ذلك أن العملة الوطنية لأي بلد، هي تعبير عن مناخ الثقة والأمان ما بين الناس، ورمز للاستقلال والعزة. وغالباً ما تسعى الشعوب والدول إلى تخليد مآثرها ومراحل تطور تراثها الفني على صفحات عملتها. فتأتي العملة الوطنية عبارة عن لوحة فنية تتشكل من عدة أبعاد، تلعب الخصائص الخفية والظاهرة، دور ضابط الإيقاع، لكل وحدة نقدية ، ولذلك أيضا تسهر الدول على حمايتها من التزوير والانتقاص من قيمتها. ومن الجدير ذكره أن النقود سواء أكانت معدنية (ذهبا، فضة، بلاتينا... وغيرها)(٢) أم ورقية، عرفت محطات من التطور في صناعتها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتسلسل التاريخي لتطور المجتمعات الإنسانية على الصعيد السياسي والاقتصادي والتكنولوجي مما اقتضى التطور العلمي، تطويرا لصناعة النقد في الشكل والمضمون. وقد حفل النقد عبر التاريخ بصور ألقاب القادة والحكام والسلاطين ونعوت الأبهة التي كانوا يحيطون أنفسهم بها، للدلالة على مكانتهم الاجتماعية. كما حفل بأشكال فنية تراوحت بين فن النحت والتصوير والزخرفة والخطوطية (فن الخط)، بوصفها مؤشرا فنيا لمراحل تطور الفنون والذهنية الجمالية في كل بلد ولدى كل شعب. فظهرت صور نباتية. وإنسانية وحيوانية على قطع النقد (المعدني والورقي) نستشف منها دلالات الهوية السياسية والاقتصادية والثقافية. ويشكل هذا الأمر مدخلا تقريبيا للتعرف على ميزانية الدولة في أي عهد من العهود، ونمط أو نظام الحكم (ملكي، جمهوري، عسكري). والأبرز في سياق عالم النقد ودلالاته، هو حجم النفوذ في السياستين الداخلية والخارجية للبلد والسلطة. إنهما وجهان للعملة الواحدة.

يستدعي النقد الفني للسيرة النقدية اللبنانية أن نذهب أبعد قليلاً من عهد الانتداب، حين ظهر أول إصدار للنقد الورقي في لنبان سنة ١٩١٩ وذلك للفئة ٢٥ قرشا وما فوق. أما الفئات دون ٢٥ قرشا فلم تظهر الا ابتداء من إصدار ١٩٤٢، أما جهة الإصدار المدونة على الأوراق فكانت «بنك سورية ولبنان الكبير» حتى سنة ١٩٣٩، حيث استبدلت العبارة بـ «بنك سورية ولبنان». ولم تظهر عبارة «مصرف لبنان» إلا في عام ١٩٦٤. وقد ارتبطت قيمة النقد اللبناني آنذاك بقيمة الفرنك الفرنسي فرافقته عبارة «تدفع كامله شك على باريس بقيمة عشرين فرنكا فرنسيا لليرة الواحدة». ثم اختفت هذه العبارة ابتداء من إصدارات عام ١٩٤٢.

مع إعلان دولة لبنان الكبير ونشوء الكيان اللبناني، ظهرت كلمة «لبنان» على العملة للمرة الأولى، لكنه ظهور منقوص الاستقلالية، فرضت فيه سلطات الانتداب على لبنان أن تستوي العملة اللبنانية بالعملة الفرنسية. ولم تكن السيطرة النقدية الفرنسية. على

”
يُعتبر عالم المسكوكات والعملات الورقية من أكثر الفنون اتصالا بالشعب والأكثر تعبيرا عن مستوى حضوره السياسي والاقتصادي
“

لبنان بحال من الأحوال طارئة أو جديدة على تاريخ التداول النقدي في لبنان. بل شكلت تتابعا لحلقات السيطرة والتبعية والخضوع لأنظمة الدول النقدية التي تعاقبت على احتلال لبنان منذ العصر القديم.

ويذكر أن الظهور الأول للنقد على شكل مسكوكات من الألكتروم في القرن السابع قبل الميلاد في منطقة ليديا وايونيا على شواطئ آسيا الصغرى، حيث استمر التعامل به في حوض البحر الأبيض المتوسط عن طريق التبادل التجاري أوالغزوات العسكرية، وحمل صورا فنية على الوجهين اتخذت طابع الرموز، وبالرغم من أن الفينيقيين أسسوا مستعمرات تجارية عدة في حوض المتوسط وأفريقيا، وبحثوا عن الثراء عن طريق التجارة البحرية، كما نشروا الأحرف الأبجدية في العالم القديم، لكنهم لم يفطنوا إلى ابتكار النقود أو إلى وحدة نقدية تسهل لهم تجارتهم. بينما فطن لهذا الابتكار الشعب الإغريقي وضرب أول قطع للنقد تبسيطاً للعملية التجارية وتسهيلا لنقل الثروة وتكديس الربح، وقد برعوا في الصور الفنية على وجهي العملة الواحدة (٣).

معبد باخوس - فئة العشر ليرات

إن أول عملة سكتها المدن الفينيقية كانت في القرنين الخامس والرابع ق. م، وهي عبارة عن قطع نقدية سميكة من الفضة، تظهر على معظم هذه المسكوكات صورة سفينة شراعية مزودة بالمجاديف رمزاً للنشاط البحري الفينيقي. (لقد أعيد استخدام صورة هذه السفينة الشراعية الفينيقية في عهد الانتداب إصدارات العملة المعدنية: قرشان دولة لبنان الكبير. من البرونز عام ١٩٢٥، وفي إصدارات العملة الورقية في عهد الانتداب: فئة الخمسين ليرة، بنك سورية ولبنان ١٩٢٥، بوصفها رمزا ودلالة على تاريخ الشعب اللبناني).

وبما أن المدن الفينيقية لم تنعم طويلاً بالاستقلال. وكانت مضطرة إلى سك النقود لتدفع الجزية للدولة المسيطرة. فنرى أن النقود الفينيقية حملت شعارات ورموز هذه الدول وفق تسلسل تعاقبها على استعمار الشاطئ الفينيقي، إضافة إلى رموزها الخاصة (٤)، وانتهت هذه الحقبة بسيطرة الإسكندر الكبير الذي أمر مدن السك التي استولى عليها بسك نقوده الخاصة كدليل على أنه صاحب السلطان، وتأكيدا منه على تأسيس نقد موحد في أرجاء إمبراطوريته المترامية الأطراف وبذلك يكون قد بدئ في وضع نظام نقدي وعالمي جديد، موحد، عماده الذهب والفضة. كما وضع صورته على النقود، وإن صح هذا، يكون الإسكندر، أول من وضع صورته على النقود في العالم (على الوجه الآخر حملت النقود صورة الإله زيوس كبير الآلهة جالسا على العرش). واستمر سك هذه النقود مائتي عام بعد وفاة الإسكندر سنة ٣٢٣ق.م. ومنذ ذلك الوقت أخذت النقود في حمل صور فنية تعبر عن السلطة والعقيدة (صور الآلهة بالذات). بعد هذه الحقبة بات الساحل الفينيقي وأجزاء من سورية وفلسطين أرضا للصراع بين البطالسة والسلوقيين. وفي عام ١٢٥ق. م حصلت صور على الحكم الذاتي، واحتفالا بذلك أصدرت شاقلا خاصا بها (مسكوكة فضية من فئة أربع دراخمات) كان متداولا في البلاد المقدسة. وكذلك نصف الشاقل الذي حمل أحد وجهيه صورة «ملكارت» إله البحر عن الفينيقيين بينما حمل الوجه الآخر صورة نسر ويعتقد أن هذه المسكوكات هي التي دفعت ثمنا لخيانة يهوذا(٥).

في منتصف القرن الأول للميلاد شهدت المدن الفينيقية ظهور الإمبراطورية الرومانية التي تمكنت من بسط نفوذها عليها حوالى ستة قرون. وقد دخل نظام النقد الروماني بشقيه الجمهوري والإمبراطوري إلى سوق التداول المحلي، وكان الدينار الفضي هو الوحدة النقدية المعتمدة، وكانت النقود تحمل صورة الأمبراطور الحاكم وألقابه على أحد وجهيها، أما الوجه الآخر فقد بدأت تظهر عليه صور الآلهة

الرومانية (٦). كما أن بعض المسكوكات كانت تصور الأحداث المهمة. وقد سمح الرومان لمدن الولايات الخاضعة لسيطرتهم بسك المسكوكات النقدية البرونزية فقط، وكانت تحمل الحرفين S.C اختصارا لعبارة «بأمر من مجلس الشيوخ». كما كانت النقود تسك في بيروت وبعلبك وصور وصيدا وجبيل. وكانت الكتابة عليها باللغة اليونانية. يصور على وجه منها صورة الإمبراطور أو الحاكم، وعلى الوجه الثاني صور لأحد الآلهة الفينيقية (عشتروت، نبتون أو بوسيدون إله البحر ورمز مدينة بيروت، وآلهة الحظ، وبعض الميتولوجيا الفينيقية).

مع ظهور المسيحية وتنصر المدن اللبنانية إبان الحكم البيزنطي، تم التداول بالنقود البيزنطية التي تعتبر استمرارا لنظام النقد الروماني، إلا أنها أقل جمالا واتقانا. وقبل أن تظهر صورة السيد المسيح على النقود البيزنطية عام ٦٨٥م في عهد جوستنيان الثاني، كانت مدن لبنان وسورية وفلسطين قد دخل اليها الاسلام عام ٦٣٤-٦٣٥م. وبالرغم من أننا سنتجاوز في حديثنا الخوض في تفاصيل خصوصية النقد الإسلامي ومسكوكاته، لكننا لابد من أن نشير إلى مسألة مهمة شكلت محوراً في الصراع العقائدي والفكري الجمالي في القرون الوسطى، وهي مسألة تحريم التشخيص، أي تصوير المخلوقات الآدمية والحيوانية في فنون هذه المرحلة وخاصة في النقود.

فالمسكوكات الأموية كانت شبيهة من حيث الصفات والشكل بالمسكوكات البيزنطية وعرفت مراحل ثلاثا من التصوير أو الصور على النقود هي:

- مرحلة الصور الامبراطورية ٦٩٢- ٦٩٤م

- مرحلة الصور العربية: ٦٩٤-٦٩٧م. وهي المرحلة التي حلت فيها الصور العربية الإسلامية وكان يصور فيها الخليفة واقفا على وجه المسكوكات - محل الصور الأخرى - أما المرحلة الثالثة فقد انتهت إلى تراجع الصور نهائيا لتحل محلها شعارات إسلامية (لا إله إلا الله وحده/ محمد رسول الله) مع ذكر اسم البلد الذي ضربت فيه النقود. وهو ما عرف بنظام الإصلاح النقدي، وقد تخلى فيه المسلمون عن نظام ثنائية اللغة الذي عرف بالبيزنطي -العربي في سورية ومصر وشمال أفريقيا والساساني - العربي في إيران والعراق.

تداولت المدن اللبنانية النقود الاسلامية في مختلف العهود الاسلامية التي تعاقبت على حكم لبنان بدءا من صدر الإسلام فالعصر الأموي والفاطمي والعباسي ثم الأيوبي والمملوكي والعثماني. وكانت بعض المدن اللبنانية تسك النقود وفق قوانين وأنظمة النقد للسلطة التي تحكمها(٧). وقد وجدت في حفريات الوسط التجاري لمدينة بيروت وفي عدد من المواقع الأثرية في لبنان نقود معدنية تؤكد التداول بهذه النقود. وإبان الحكم الصليبي للبنان وسورية وفلسطين، سكت نقود ذهبية وفضية عليها شهادة «لا إله إلا الله» مكتوبة بالعربية، وهي تقليد للدنانير العربية، واستمر إصدار هذا الطراز من النقد حتى عام ١٢٥٠م، حين منع البابا أنوسنت الرابع إصدار مثل هذه المسكوكات، فقاموا بتغيير طرازها بحيث أخذ الصليب مكانا بارزا وأصبحوا يدونون على مسكوكاتهم صيغة الإيمان المسيحي بلغة عربية(٨).

أما في العصرين المملوكي والعثماني، فاتبع طراز المسكوكات الإسلامية السابقة باختفاء صورة الحاكم عن النقود والاكتفاء باسمه ولقبه (وأحيانا كان يستعمل شعار السلطان أو ما نسميه بالرنوك، فكان هذا الشعار صورة أسد يتجه إلى اليسار قرب اسم السلطان بيبرس)، إضافة إلى تاريخ السك ومدينة السك، وقد ظهرت في العصر المملوكي الخطوط الأفقية على وجه العملة أو شكل الدائرة يحيط باسم السلطان. وفي سنة ١٤٥٣ استعملت الأرقام العربية بدلا من كتابة التاريخ بالحروف(٩).

طبيعة لبنان الجبلية على فئة الليرة الواحدة

أما المسكوكات العثمانية فقد استمرت على التقاليد الإسلامية واستحدثت فيها قطع نقدية ذهبية جديدة اسمها «التن» أي «الذهب» وهي غير دينية وتختلف عن المسكوكات الاسلامية والمسيحية المعاصرة لها. حيث استبدلت بشهادة (لا إله إلا الله) مأثورة تبجل السلطان «ضارب النصر صاحب العزة والنصر في البر والبحر».

وفي منتصف القرن التاسع عشر سكت النقود العثمانية في إسطنبول والقاهرة وتونس فقط، ولم تشارك المدن اللبنانية بالسك بل تداولت النقد العثماني كما هو، نظرا لتراجع دور المدن اللبنانية إثر تجزئة لبنان إلى ثلاث نيابات في عهد المماليك منعا للوحدة والاستقلال، واستمر هذا التجزؤ طيلة الحكم العثماني حتى عام ١٨٨٨، حين أعلنت بيروت ولاية جديدة مركزها بيروت وفصلت عن ولاية سورية. وفي هذا الوقت كان التنافس التركي - الاوروبي على بيروت في أشده. وقد دخلت اسواقها الليرة الذهبية الفرنسية والانجليزية إلى جانب الليرة العثمانية. والليرة هي وحدة نقدية تعود في الأصل إلى تجار البندقية، وأصبحت لاحقا الوحدة النقدية الذهبية لعدد من الدول. والليرة مائة قرش وفق الدولة العثمانية آنذاك، وقيمة القرش ٤٠ يارة وكل ٣٠ يارة تساوي زلطة. لقد توقف سك النقود في المدن اللبنانية فترة طويلة ثم عاد ليظهر في عهد الانتداب بصور فنية حديثة.

تعتبر الأوراق النقدية التي أصدرت في عهد الانتداب الفرنسي من أجمل القطع النقدية، وأغناها زخرفة وألوانا، وأبلغها إيحاء ودلالات نظرا لما تضمنته من رموز فنية مستقاة من تاريخ لبنان وجغرافيته.

يستوي فيها انتماء كل المواطنين على اختلاف طوائفهم ومشاربهم العقائدية، ويتلاقى فيها تجاذب الشرق والغرب في حركة جدلية منطقية، ويتوازن فيها التراث والحداثة.

وبإنشاء عملة نقدية جديدة سميت على التوالي: «الليرة السورية، الليرة السورية - اللبنانية، ثم الليرة اللبنانية»، استعاد لبنان حضوره اقتصاديا ومعنويا بعد غياب طويل عن المشاركة في إصدار النقود وظهور اسمه عليها ككيان سياسي خاص. ونستطيع القول إن صدور الأوراق النقدية في فترة الانتداب شكل المرحلة الانتقالية لتبلور صورة العملة الورقية في لبنان وسورية كنقد وطني مستقل لاحقا(١٠). هذه المرحلة الانتقالية أسست لهوية وطنية جامعة في السيرة النقدية اللبنانية، وأعطتها طابعا محليا حديثا، هو استمرارية متطورة لصورة نقدها القديم تاريخيا من حيث الرموز والصور الفنية والمفردات التراثية - الحضارية مع تطعيم غربي معاصر. لقد تغير شكل وحجم الليرة فنيا على عدة مراحل، وتغير أيضا شكل وقيمة وفئات النقد في لبنان(١١)، كما تغير مكان الطبع وكذلك الفنانون الذين صمموا هذه النقود وفق المتغيرات السياسية والاقتصادية التي عرفها تاريخ لبنان الحديث منذ عهد الانتداب، ونستطيع حصر المراحل الأساسية لتطور الشكل الفني للأوراق النقدية اللبنانية بثلاثة أشكال ومراحل:

- الشكل الفني في فترة الانتداب ١٩١٩-١٩٢٠ - ثم ١٩٢٥- ١٩٣٩.

- الشكل الفني في فترة الاستقلال ١٩٤٣ حتى تاريخ إنشاء مصرف لبنان عام ١٩٦٤.

- الشكل الفني من عام ١٩٦٤ حتى اليوم. إلا أن هذه التغيرات ظلت عبارة عن تنويعات فنية للنسق أو الطراز أو النموذج نفسه الذي كرسه عهد الانتداب في النقد الورقي الوطني، في لبنان وسورية.

إن تصميم الأوراق النقدية في عهد الانتداب، ربط النقد اللبناني والسوري آنذاك بتصميم الأوراق النقدية الشائعة في الغرب (كما ربط قيمته النقدية به)، سواء من حيث المادة (الورق والمعدن) أو الحجم أو التقنية.

أما الناحية الفنية ومنظومة الرموز والصورة التي طبعت عليها، فإنها تميزت بنكهتها الحضارية المحلية والوطنية. بالرغم من أن فنانين أوروبيين هم الذين صمموها آنذاك. وقد ربط الانتداب الفرنسي التصميم الفني لهذه الأوراق النقدية بالذهنية الجمالية والفنية التشكيلية الفرنسية. يرى الناظر إلى الصور التي زينت النقود الانتدابية في لبنان، لوحات فنية تشكيلية للمستشرقين الأوروبيين، تمثل فيها المنظر الطبيعي اللبناني الرومانسي والهياكل والمعابد والمباني التاريخية والتراثية في العمارة اللبنانية، ومفردات البيئة والأرض: الفاكهة والأزهار، وبعض مظاهر الحياة اليومية والناس ومناظر البحر اللبناني والسفن وحركة المرافئ. وضعت هذه المشاهد المصورة في إطار زخرفي - تزييني من طراز الأرابيسك الإسلامي بشقيه الهندسي والنباتي، مع بعض مفردات وموتيفات النحت اللبناني الذي يزين واجهات وأعمدة الهياكل والمباني الأثرية والتاريخية، وقد غابت عن هذه النقود أي دلالات أوإشارات دينية، أو صور شخصية لزعماء أو قادة أو رؤساء أو ملوك.

حملت النقود الانتدابية وجهين مختلفين للعملة الواحدة الورقية والمعدنية، كما حملت أسماء وأرقاما بالعربية والفرنسية للنقود، واتبعت في تقسيم مساحة الورقة النقدية من كل فئة ذهنية هندسية - جمالية واحدة، اختلفت فيها الصور والرموز الفنية والموتيفات الزخرفية، وتنوعت الألوان، كما اتبع في تصميم أرضية الورقة نسق شبه موحد فنيا تميزت أبرز معالمه في النقاط التالية:

- تُركت مساحة بيضاء على أطراف الورقة على الوجهين.

- حددت زخارف الأرابيسك الهندسية والنباتية الإطار العام للورقة النقدية وقد اختلفت أحجامها من فئة لأخرى ومن إصدار لآخر في بعض الأحيان.

- تصدرت صور المناظر الطبيعية والعمارة والأطلال وسط اللوحة (المركز) في أكثر الأحيان (في بعض النقود تم تقسيم سطح الورقة إلى ثلاثة أجزاء بوساطة رسوم لأعمدة كورنشية، ووضعت الصورة على مساحة جزأين منها أو ثلاثة) (انظر الليرة اللبنانية الصادرة عام ١٩٣٥، حيث يظهر منظر طبيعي لبناني يصور تناغم البحر والجبل ببيوت القرميد، أما فئة «الخمسين ليرة» فظهر فيها منظر لأحد شوارع بيروت القديمة ضمن قنطرة من أعمدة كورنشية على طرف الورقة وليس في وسطها).

- بعض الأوراق النقدية حملت في وسطها صوراً على الوجهين: نذكر على سبيل المثال ورقة من فئة المئتين وخمسين ليرة- إصدار ١٩٣٩، ظهرت في وسطها صورة لقلعة صيدا تحيط بها الورود الزهرية وعناقيد العنب، وعلى الوجه الآخر صورة لبيت لبناني قديم بقناطر وقبة فوق مدخله.

والبعض الآخر حمل صورة مشهد ما على وجه، أما الوجه الآخر للورقة النقدية فغطيت مساحته بأشكال هندسية زخرفية من الأرابيسك.

- حددت صور المناظر الطبيعية اللبنانية والعمارة

عام ١٩١٩ ظهر أول إصدار للنقد الورقي لفئة ٢٥ قرشا فما فوق، وكان يكتب عليها بنك سورية ولبنان الكبير، وفي عام ١٩٦٤ استبدل بها مصرف لبنان

قلعةصيدا على فئة الليرة الواحدة

وشجرة الأرز بأطر صارمة اتخذت شكل الدائرة أو المستطيل أوبعض الأشكال الهندسية الأخرى، ولونت بألوان مختلفة عن باقي أجزاء سطح الورقة النقدية، مما زاد في حدة بروزها وسطوعها كعنصر فني جذاب.

- احتفظت الورقة النقدية الواحدة بذهنية لونية متناغمة استخدمت فيها الألوان الحارة والباردة بتباين خفيف بين الأرضية والخطوط، كما بدت المناظر الطبيعية في وسطها بألوان الطبيعة اللبنانية الحقيقية مع نبرة رومانسية وأحيانا تجميعية، وتألقت كل قطعة نقدية بمناخ لوني واحد عام يسود فيها، مع نبرات لونية هادئة لاشتقاقات اللون الواحد.

اللافت في تصميم الأوراق النقدية الانتدابية في لبنان هو الذوق الرفيع في توزيع الزخارف النباتية والهندسية ضمن مساحات متداخلة ومتجاورة، وأحيانا متشابكة بين الفراغ والامتلاء، فقد احتلت الزخارف مساحات وافرة في الجوانب وبعض أجزاء سطح الورقة النقدية ((Composition وقد قسم هذا التكوين العام، وفق ذهنية بنائية - جمالية بليغة ومترفة في آن واحد قوامها الاقتصاد في المساحات ما بين الخطوط المستقيمة والإسراف في تنوع الأشكال النباتية وأحجامها. فضلا عن سعي فني متقن لدمج مساحات الفراغ الشفاف Filigrane(١٢) الذي يحمل الرمز الخاص الخفي وغير الظاهر لكل ورقة نقدية في بناء سطح الورقة العام دون إخلال في توزان مواقع الحروف (للكتابة) والأرقام باللغتين العربية والفرنسية. وهو ما يسمى بالتناغم بين الامتلاء والفراغ في فن تصميم النقد، فبدت الأوراق النقدية قطعا نادرة من الأرابيسك الإسلامي، تتوسطها مناظر طبيعية لبنانية، مليئة بالرومانسية والشاعرية.

لقد استطاع (النقد اللبناني آنذاك أن يجمع بين ذهنيتين جماليتين ذهنية الشرق (الأرابيسك) وذهنية الغرب (التصوير) في إطار فني واحد.

إن مبدأ الذهنية الجمالية التجميعي أو التوليفي بين الزخرفة الإسلامية الأرابيسك والتجسيد أو التشخيص والتصوير، ميز كل النتاج الفني للاستشراق في فرنسا منذ القرن الثامن عشر، كما استحوذ على اهتمام معظم الفنانين التشكيليين اللبنانيين والعرب منذ بداية ظهور فن تصوير محلي نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين. وقد استفاد الانتداب الفرنسي من كل النتاج الاستشراقي الفرنسي والأوروبي في الفنون الجميلة، لتحقيق نظام استعماري استراتيجي يضمن النفوذ الفرنكوفوني لأجيال. ذلك أن مبدأ التغلغل الثقافي، كان يمهد للتغلغل الاقتصادي فالسياسي، في السياسة الاستعمارية الفرنسية، منذالقرن السادس عشر. ففي قراءة متأنية للسيرة النقدية الانتدابية في لبنان نستطيع تلمس المفاصل الأساسية لهذه السياسة التي تحققت تدريجيا في المشهد الثقافي اللبناني (الفنون بالذات حيث ظهرت معظم المؤسسات الثقافية - الفنية في لبنان في الثلاثينيات والأربعينيات)، كما تحققت في المشهد الاقتصادي (السياسة النقدية والقوانين والنظم والتشريعات). ما جعل لبنان الحديث ينمو في ظلها ويحقق ارتباطا طوعيا معها بعد الاستقلال حتى اليوم، غير أن السياسة النقدية الانتدابية، سلخت لبنان عن محيطه العربي والإسلامي، بسلخه عن النظام النقدي الإسلامي الذي كان سائدا في الدولة العثمانية وولاياتها، وربطته بسياستها النقدية شكلا ومضمونا. وما طرأ على شكل النقد اللبناني من تغيرات في مراحل ما بعد الانتداب ليس إلا طفيفا. إذ استوى الشكل الفني النقدي منذ عام ١٩٤٣ حتى عام ١٩٦٤، ضمن الأطر التصميمية والتزيينية التي كرسها الفرنسيون في فترة الانتداب، وابتعد فيها شكل وتصميم الأوراق النقدية اللبنانية عن الذهنية الفنية التي سادت لقرون في الدولة الإسلامية (المملوكية والعثمانية)، وكذلك في الدول الإسلامية

الأرزة على فئة الخمسة قروش

المجاورة(١٣). وما تحقق في المشهد الفني النقدي - اللبناني أيام الانتداب، كرس مشهدية - حضارية لبنانية لكل تنويعات طرزها الفنية. بدءا بالطراز الفينيقي وانتهاء بالعثماني. وبدت الأوراق النقدية عبارة عن لوحات فنية تشكيلية.

واذا تتبعنا صور العمارة اللبنانية التي ظهرت في الأوراق النقدية الانتدابية وبريشة الفنانين المستشرقين الفرنسيين بشكل خاص، نرى لوحات فنية أبرزت الوجه الحضاري والتاريخي للبنان في مختلف محطاته ومناطقه، وإن كان التركيز واضحا على هياكل بعلبك، التي ظهرت صورها في أكثر من فئة نقدية (فئة الليرة، عشر الليرات، الخمس والعشرين، الخمسين ليرة) وبعض فئات القروش (الخمسين قرشا ١٩٤٨) مع اختلاف في منظورها وأبعادها الفنية (الأعمدة الستة أو معبد جوبيتر بشكل أساسي معبد باخوس ظهر لاحقا)، يستدل منها مدى خبث الذكاء الاستعماري الفرنسي التنويري. إن أعمدة هياكل بعلبك هي أولا تراث معماري على أرض لبنان، يحمل سمات الطراز الكلاسيكي الأوروبي (نظام الأعمدة اليوناني - الروماني القديم الذي يمثل شعار ونظام الفن المعماري الغربي، وهو النسق الجمالي الذي قايست به المركزية الاستشراقية الأوروبية كل الأنساق المعمارية في المستعمرات). وهي ثانيا جزء أساسي من السيرة النقدية اللبنانية القديمة أي التاريخية، نظرا لظهورها في النقود التي سكت في بيروت وبعلبك إبان الحكم الروماني، إذ هي جزء من التراث الفني اللبناني ورموزه. إضافة إلى ذلك هي رمز فني لا يحمل دلالات طائفية أو مذهبية. وهي أيضا معلم أثري استقطب الأبحاث والدراسات الأركيولوجية والتاريخ - فنية الفرنسية منذ القرن الثامن عشر. ولا ننسى بأن اهتمام الانتداب الفرنسي بعلم الآثار اللبنانية، والتنقيب عنها ودراستها ووضع أساسا للدراسات الأثرية لاحقا في لبنان.

اعتمد الفرنسيون على المخزون الفني الاستشراقي لدى مؤسساتهم في تحقيق منظومة رموز وصور فنية في النقد اللبناني - السوري فترة الانتداب، ولاننسي أن لوحة الفنان أوجين ديلاكروا «الحرية فوق المتاريس ١٩٣٠» زينت النقد الفرنسي منذ القرن التاسع عشر، وبالتالي تمت الاستعانة بفنانين مستشرقين من فرنسا وبلوحات استشراقية من القرن الماضي لتثبيت المشهد الحضاري المحلي في العملة الوطنية. وقد ظهرت صور المواقع الأثرية اللبنانية والقلاع والقصور والبيوت القديمة والمناظر الطبيعية تباعا في النقد الورقي اللبناني منذ عام ١٩١٩. واللافت في هذه الإصدارات المتعاقبة في كل من سورية ولبنان أنها حملت الشكل والمضمون ذواتهما في كلا البلدين مع وضع إشارة على ورقة نقدية من كل الفئات تدل على البلد الذي ترمز إليه فوضعت كلمة «سورية» على العملة السورية، وعبارة لبنان الكبير ثم «لبنان» على العملة اللبنانية في أعلى الورقة. ولانكاد نميز بين كلا العملتين لولا هذه العبارة. ما يعني أن عهد الانتداب وحد قيمة النقد اللبناني - السوري، كما وحد شكله ورموزه وتصميمه الفني. ولاشك أن السياسة الثقافية الفرنسية قد سلطت الضوء على التراث المعماري والآثار اللبنانية بكل حقبها (الفينيقية - الرومانية - الإسلامية المملوكية، الصليبية، العثمانية) وجعلت مفردات التراث الحضاري والفني اللبناني (الموتيفات النحتية كرأس الأسد والنسر، وحيد القرن وأعمدة هياكل بعلبك، والتماثيل الفينيقية) عبارة عن رموز ودلالات للإبداع المحلي - الوطني اللبناني. وقد تعرف اللبنانيون وغيرهم من الشعوب التي تداولت هذه النقود معالم لبنان الحضارية والبيئية والطبيعية، ما حفظ قيمتها محليا وعالميا، لكونها دخلت في صلب قيمة النقد، وأعطته طابعه الجمالي - التاريخي، فضلا عن نشر الثقافة التراثية في الأوساط اللبنانية كافة نظرا لتداول كل فئات الشعب لهذه الأوراق النقدية. ولاشك في أن الثقافة الفرنسية قد نشرت قيمها وأنساقها المعرفية والجمالية في المجتمع اللبناني وساهمت بتعريف الشعب اللبناني على أهمية تراثه وجماليته عن طريق تصوير معالمه الحضارية بريشة فنانيها وحفظها في الأوراق النقدية الوطنية، كأنها متحف فني جوال، فظهرت معالمها تباعا في كل الإصدارات النقدية منذ عام ١٩١٩ حتى قيام مصرف لبنان إصدارات عام ١٩١٩- ١٩٢٠ من الأوراق النقدية الانتدابية في لبنان وسورية.

> "تداولت المدن اللبنانية النقود الإسلامية في مختلف عهودها التي تعاقبت على حكم لبنان بدءا من صدر الإسلام حتى العصر العثماني"

- منظر عام لهياكل بعلبك وظهور الأعمدة الستة في وسطه، فئة خمسة القروش، إصدار (البنك السوري) بيروت في اغسطس ١٩١٩. الوجه الآخر يحمل زخارف هندسية ونباتية مع صورة لرأس أسد منحوت وموضوع في إطار هندسي زخرفي مربع الأضلاع.
- منظر مدني عام يزين جزءه الأمامي واجهة مبنى تغطي الأقواس طابقه الأرضي وتتصدره في الوسط فئة الخمسة والعشرين قرشا. البنك السوري، بيروت ١٩١٩. الوجه الآخر تزينه الزخارف مع صورة حصان في وسط الجزء الأمامي.
- منظر عام لأعمدة بعلبك الستة ضمن دائرة مزخرفة إلى الجهة اليسرى من ورقة الليرة السورية، (البنك السوري) بيروت١٩١٩.
- منظر لغابة الأرز على يمين الورقة النقدية ذات فئة خمس الليرات السورية، (البنك السوري)، بيروت - أغسطس ١٩١٩، الوجه الآخر يحمل منظراً بانوراميا.
- منظر طبيعي عام يزين الجزء الأمامي قافلة جمال وأشخاص بلباس عربي محلي، فئة الخمس والعشرين ليرة سورية (البنك السوري) إصدار بيروت اك٢ ١٩٢٠.

الوجه الثاني يحمل في وسطه صورة منظر عام لمرفأ بيروت وحركة السفن الشراعية في إطار بيضاوي الشكل.

- منظر طبيعي للشاطئ اللبناني مع السفن الشراعية، فئة الخمسين ليرة (البنك السوري) إصدار بيروت اك٢ ١٩٢٠. الوجه الثاني يحمل صورة شارع قديم ضمن زخرفة هندسية على شكل قوس بأعمدة كورنيشية في يسار الورقة النقدية.
- فئة المائة ليرة سورية، تحمل منظرا لقرية في سفح جبل (البنك السوري) إصدار بيروت ١ يوليو ١٩٢٠، الوجه الثاني يحمل صورة مبنى البنك العثماني في بيروت، إن إصدارات المرحلة الممتدة من عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٢٠، استمرت مشاهدها وصورها ورموزها الفنية بالظهور في مجمل إصدارات عهد الانتداب حتى عام ١٩٤٣، مع ظهور أشكال ولوحات فنية أخرى في فئات نقدية متنوعة.

برج الساعة على فئة العشر ليرات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والملافت في إصدارات هذه الفترة هو تكريس الرموز والمشاهد الطبيعية والآثار المعمارية ومفردات البيئة اللبنانية في الإصدارات الورقية للبنك السوري وبنك سورية ولبنان الكبير، ومن ثم بنك سورية ولبنان لاحقا والتي أصدرت في بيروت، حيث كتب على هذه الأوراق اسم سورية ولبنان لاحقا والتي أصدرت في بيروت، حيث كتب على هذه الاوراق اسم بيروت كمكان للإصدار مع اختلاف زمان الإصدار. كما ظهرت صورة قلعة صيدا على فئة الـ ٢٥٠ ليرة إصدار ١٩٣٩.

إصدارات بنك سورية ولبنان الكبير فرع لبنان من عام ١٩٢٥-١٩٣٩ طبع على طرف كل ورقة نقدية (لبنان).

- منظر طبيعي يتخلله مشهد لمبنى مقبب قديم. فئة الـ ٢٥ قرشا، إصدار، بيروت ١٥ أبريل ١٩٢٥. الوجه الثاني تزينه الزخارف الهندسية والنباتية.

- منظر طبيعي لبناني مع ظهور مبان وقباب في خلفيته. فئة الخمسين قرشا، إصدارا بيروت ١٥ أبريل ١٩٢٥، الوجه الثاني تزينه الزخارف الهندسية والنباتية.

- منظر طبيعي بانورامي يشمل الجبل والبحر وبيوت القرميد على الساحل، فئة الليرة إصدار بيروت ١٥ أبريل ١٩٢٥.

- منظر لقلعة قديمة على الأرجح قلعة طرابلس، فئة خمس الليرات، إصدارالتاريخ والمكان أنفسهما.

- منظر طبيعي يتخلله مشهد لمعبد روماني مثمن الأضلاع على شكل روتند Rotonde فئة عشر الليرات، إصدارالتاريخ والمكان أنفسهما، أعيد الإصدار نفسه عام١٩٣٠.

- مشهد قصير لواجهة بصف من القناطر والأقواس ذات الألوان المتناوبة في الحجر، فئة الخمس والعشرين ليرة، الإصدار ذاته ١٩٣٥.

- مشهد لمبان مقببة قديمة، فئة الخمسين ليرة، الإصدار ذاته أعيد عام ١٩٣٠.

- منظر بانورامي لمآذن المساجد ضمن الحيز المعماري للمدينة، مع ظهورآنية خزفية في الجزء الأمامي للمنظر، فئة المئة ليرة، الإصدار ذاته أعيد عام ١٩٣٠ أيضا.

- قصر من الطراز المعماري المملوكي - العثماني ذات اللونين في تناوب حجارته، وهو ما ساد في قصر دمشق وحلب وبيروت وجبل لبنان في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فئة خمس الليرات، إصدار ١٩٢٥ وإصدار ١٩٣٥. بيروت (بنك سورية ولبنان الكبير).

- منظر طبيعي لبناني، يزين جزءه الأمامي قافلة جمال وأشخاص باللباس العربي المحلى، فئة الخمس والعشرين ليرة، بيروت ١ فبراير ١٩٣٥، (بنك سورية ولبنان الكبير)(١٤).

- منظر جانبي لغابة الأرز مع فئة الخمس ليرات، إصدار بيروت أول فبراير ١٩٣٥.

- مشهد عام لبرج الساعة قرب مبنى السراي الكبير، إصدار بيروت ١ فبراير ١٩٣٥.

- مشهد بحري في خلفيته مبنى البنك العثماني في بيروت (١٩٠٧) إصدار بيروت ١٩٣٥ فئة مئة ليرة سورية.

- منظر بحري مع سفن شراعية، فئة الخمسين ليرة (بنك سورية ولبنان) إصدار ١٩٣٥.

- أعمدة بعلبك الستة ظهرت على فئة الليرة، إصدار ١٩٣٩، طبع على طرفها لبنان.

بعد نيل لبنان استقلاله عام ١٩٤٣، بقي الشكل الفني مستقرا على حاله كما كان في عهد الانتداب، مع غياب تدريجي للمناخ الزخرفي المترف، وحلول النبرة الواقعية - التسجيلية للمشهد المعماري والمواقع الأثرية، محل الصورة الرومانسية

مبنى البنك العثماني في بيروت على فئة المئة ليرة سورية

الاستشراقية الفرنسية. فتقلص حجم ومساحة الزخارف، واتسعت رقعة المشهد الطبيعي للعمارة اللبنانية، ليحتل معظم مساحة الورقة النقدية. حل اللون الواحد ومشتقاته محل مبدأ التنوع اللوني، كما غابت الأطر الهندسية التي كانت تحيط بالصورة، وظهرت معالم تاريخية وبيئية وطبيعية لبنانية جديدة منذ إصدارات عام ١٩٣٩ حتى ١٩٥٠.

- الليرة اللبنانية إصدار بيروت أول أبريل ١٩٣٩، رأس وحيد القرن في جهتين متقابلتين من الجزء الأمامي للورقة تتوسطها شجرة الأرز.

- فئة خمس الليرات، الإصدار نفسه، فتعهد معماري لقباب ومآذن.

- فئة الخمس وعشرين ليرة، الإصدار ذاته، مشهد عام لصفوف أعمدة كورنيشية

- الجامع العمري في بعلبك.

- فئة المائتين والخمسين ليرة الإصدار ذاته، مشهد لقلعة صيدا البحرية، والوجه الثاني يبرز صورة مدخل بيت لبنان مقبب وبأقواس حادة مسننة.

أما إصدارات الأعوام ١٩٤٢- ١٩٤٩ فقد كررت الصور ذاتها السابقة الذكر. بقيت بيروت مكان الإصدار، مع توقيع مدير شعب لبنان، وتسمية الليرة بالليرة اللبنانية، بينما ظهر اسم دمشق على الليرة السورية وتوقيع مدير شعب سورية. في الخمسينيات من القرن العشرين، بدأ شكل الأوراق النقدية ينحو منحى الاستقلالية وتترسخ معالمه القديمة بتبلور الصورة الواقعية للمعالم الأثرية والطبيعية اللبنانية، فظهرت صورة قصر بيت الدين على فئة خمس الليرات إصدار ١٩٥٥، وصورة جسر نهر الكلب على فئة ٢٥ ليرة، وهياكل بعلبك على فئة عشر الليرات، وصخرة الروشة على فئة الخمسين ليرة إصدار ١٩٥٢، صورة قلعة المسيلحة في شمال لبنان، إصدارات مصرف لبنان منذ عام ١٩٦٤ حتى اليوم.

بعد إنشاء مصرف لبنان، ظهرت مغارة جعيتا على فئة الليرة الواحدة إصدار ١٩٦٤، وقلعة بعلبك الأعمدة الستة في الوسط على الوجه الثاني لليرة، كما ظهرت صورة المتحف الوطني على فئة خمس الليرات، الإصدار ذاته، أما فئة عشر الليرات فحملت صورة لأطلال عنجر، إصدار ١٩٦٤، قلعة المسيلحة على فئة الخمس وعشرين ليرة وحلت صورة قلعة طرابلس على فئة الخمسين ليرة، وقوس النصر الروماني في مدينة صورزين فئة الـ ٢٥٠ ليرة في إصدار فبراير ١٩٧٨، كما ظهر معبد باخوس أو المعبد الصغير في هياكل بعلبك على الوجه الثاني لفئة الخمسين ليرة.

> صور العمارة اللبنانية التي ظهرت في الأوراق النقدية الانتدابية بريشة المستشرقين الفرنسيين أبرزت الوجه الحضاري والتاريخي للبنان في مختلف محطاته ومناطقه

إن العملة الورقية التي نتداولها لوحات فنية توحد التاريخ والجغرافيا في مشهدية جمالية حضارية قوامها التنوع والتميز. كان لعهد الانتداب الفرنسي وسياسته الثقافية أن ينفض عن أهميتها الوطنية والرمزية غبار الزمن ◆

أحد القلاع اللبنانية على فئة الخمسة قروش

الهوامش

١- تعتبر العملة الورقية حديثة العهد نسبيا، فقد ظهر استعمالها كوحدة نقدية في القرن التاسع عشر. والسبب في اعتمادها يعود إلى عصر النهضة الأوروبية، حيث عم التضخم المالي المجتمعات الصناعية، مما اضطر البنوك إلى إصدار إيصالي مدينة ودائنة موقعة وممهورة تضمن لحاملها حقه ساعة يشاء بدل نقل المبالغ الكبيرة فسميت «بنك نوط» Note Bank، وبعد أن شاع استعماله عمدت الدول إلى إصدار نقود ورقية في القرن التاسع عشر تلتزم فيها هذه الدول بدفع قيمتها المذكورة. ولضمان حق حامل الأوراق، اعتمدت التغطية الذهبية. وأنشأت من أجل هذه الغاية المؤسسات الحكومية المتخصصة كالبنوك المركزية والمصارف الرسمية ومؤسسات النقد. بالإضافة إلى إصدار العملة الورقية الحكومية، شاع استعمال اصدارات المدن وإيصالات الخزينة وسنداتها، والفرق بين هذين النوعين من الإصدارات والعملة الورقية، هو أن هذه الأخيرة مؤقتة تصدر في ظروف وحدود معينة وعن مؤسسات ذات تفويض حكومي.

٢- هناك أنواع أخرى من المعادن تسك منها النقود المعدنية مثل النيكل والنحاس والستنلس، أو مزيج منها ككل. ولوزن المعادن علاقة نسبية بالقيمة. فكلما ارتفعت قيمة القطعة المعدنية زاد وزنها، إلا في حالات المعدن الثمين.

٣- كان الليديون هم أول من صنع قطعا من المعدن ذات وزن واحد وحجم واحد مدموغة بشعارات أو علامات تضمن قيمتها. ويذكر المؤرخ اليوناني هيرودتس أن الملك كروسيوس (قارون ٥٤٦- ٥٦٠ق.م) أبطل التعامل بالألكتروم واستعمل بدلا منه نظام المعدنين: الذهب الخالص والفضة الخالصة. وكان ذلك أول نظام نقدي في العالم مبني على ثنائية العلاقة بين هذين المعدنين.

٤- ظهرت في نقود مدينة صيدا صورة ملك الفرس وهو يقتل أسدا بخنجره،وفي نقود مدينة صور صورة الإله ملكارت وهو يركب حيوانا خرافيا نصف حصان ونصف سمكة على وجه، أما الوجه الآخر فيحمل صورة طائر البوم الأتيني (نسبة للسيطرة اليونانية).

٥- وقد كان هذا الشاقل أقل كرها لدى اليهود من المسكوكات الرومانية. وكان مقبولا في فروضهم الدينية ويذكر أن الملك اليهودي الكسندريانس (٧٦-١٠٣ق.م) عمل بالوصية الثانية من الوصايا العشر اليهودية التي تمنع صناعة الأصنام أو اي رسم يشابه المخلوقات الإنسانية أو الحيوانية.

٦- حملت النقود الرومانية التي سكت في روما من الذهب والفضة كتابة باللغة اللاتينية، بينما زينت الكتابة اليونانية نقود المستعمرات الشرقية لأنها اللغة المحكية في هذه المناطق.

٧- سكت النقود الأموية في مدينة بعلبك في القرن الهجري الأول، حيث يظهر على وجهها (لا إله إلا الله) وتحتها اسم بعلبك وعلى الوجه الثاني (محمد رسول الله). وفي عهد الحكم الفاطمي للشاطئ اللبناني تم ضرب دنانير ذهبية في مدينة طرابلس عام ٤١١ هـ في عهد المستنصر بالله. انظر فيليب حتي، تاريخ لبنان ص٢٩٥.

٨- يحمل وجه هذه النقود صورة صليب وسط دائرة. الله واحد، الإيمان واحد، المعمودية واحدة، ضرب بعكا سنة ألف ومائتين إحدى وخمسين. الظهر: الأب والابن والروح القدس إله واحد.انظرالمسكوكات الصليبية في كتاب مسكوكات العالمين القديم والإسلامي. البنك العربي ١٩٩١، ص٨١.

٩- بعض المأثورات الدينية والألقاب أحيطت بزخرفة نباتية أو هندسية على سبيل المثال: السلطات الملك ركن الدنيا والدين الملك المنصور قلاوون... وما النصر إلا... لا إله إلا الله محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق.

١٠- أنشأ في ٢ فبراير ١٩١٩ بنك سورية ولبنان، وتلقى من البنك العثماني كل فروعه المنتشرة في سورية ولبنان وتغير اسمه مرتين: دعي أولا بنك سورية ثم بنك سورية ولبنان الكبير واخيرا بنك سورية ولبنان.

١١- تميزت إصدارات النقد الورقي لعام ١٩٣٩ بظهور علامات طباعة مميزة على قطعها كافة:

١٢- هوالفراغ الشفاف الذي يظهر في النقد الورقي كبقعة بيضاء: تحمل رمزا أو مفتاحا تقنيا لكل ورقة يشكل عنصر الأمان لصعوبة تزويره، حيث من المفترض أن يؤكد مصداقيتها ويحميها من التقليد والغش.

١٣- اختلفت أشكال وأحجام الأوراق النقدية التي أصدرها الانتداب البريطاني في فلسطين والعراق والأردن وحتى مصر عن شكل وأحجام الأوراق النقدية الانتدابية في لبنان وسورية.

١٤- من خلال المقارنة بين إصدارات بنك سورية ولبنان الكبير في كل من لبنان وسورية، حيث كان يكتب في أعلى الورقة النقدية وفي خانة محددة اسم «سورية» أو«لبنان الكبير» أو «اسم لبنان»، بعد أن حذفت كلمة «الكبير» من اسم البنك ليصبح اسمه «بنك سورية ولبنان» ◆

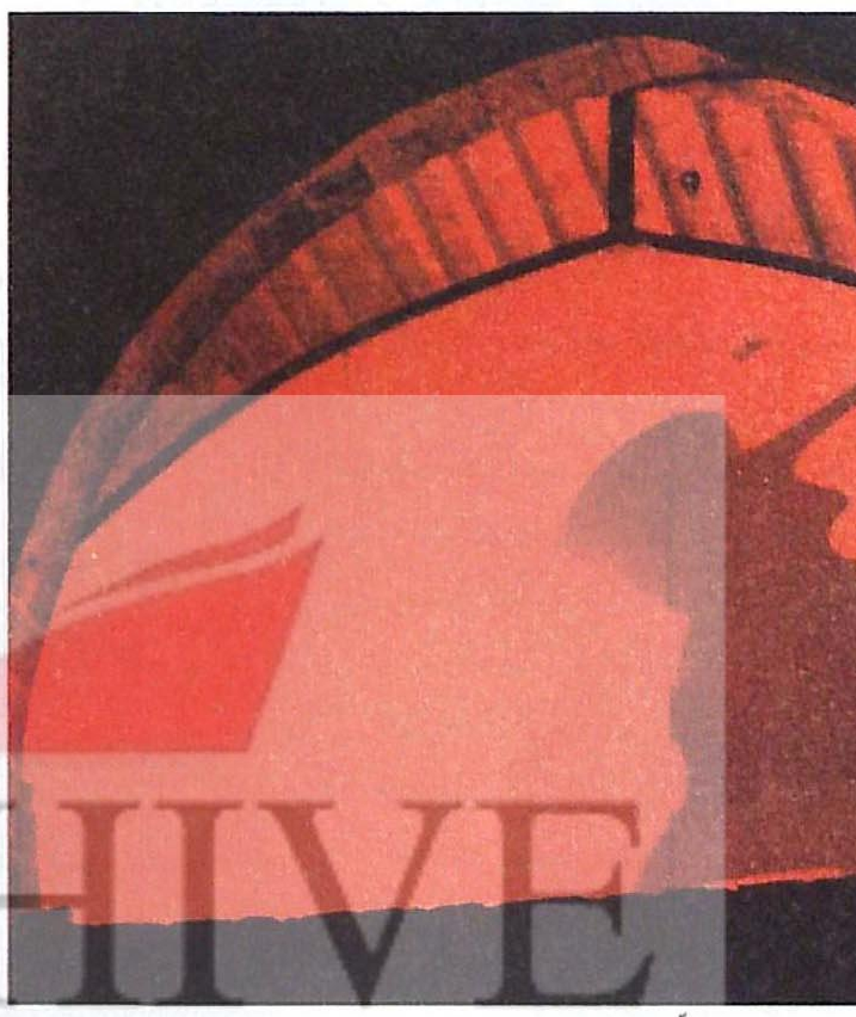
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوجد انقسام في الرأي لدى أهل الفن المسرحي من مخرجين ومؤلفين وممثلين ونقاد إزاء استخدام التقنية السينمائية في العمل المسرحي، فمنهم من يعارض معارضة شديدة هذا التداخل، معتبرين المسرح فنا قائما بذاته لجهة استعمال الأشياء والأجسام المسرحية بشكل حسي بالإضافة للتمثيل الحي، ومنهم من يحبذ استخدام السينما وما يمت إليها بصلة، كالفيديو والشاشة وآلة السينما والشرائح المصورة «السلايد»، وما إلى ذلك من تقنيات. وبالإضافة إلى هذا الأمر توجد تقنية تحويل المسرحية أو العرض المسرحي إلى فيلم سينمائي، وهذا ما نطلق عليه تسمية «الأفلمة المسرحية»، وهذه التقنية تحمل الكثير من التحويل والتغيير في نمط وروحية العرض المسرحي الخالص.

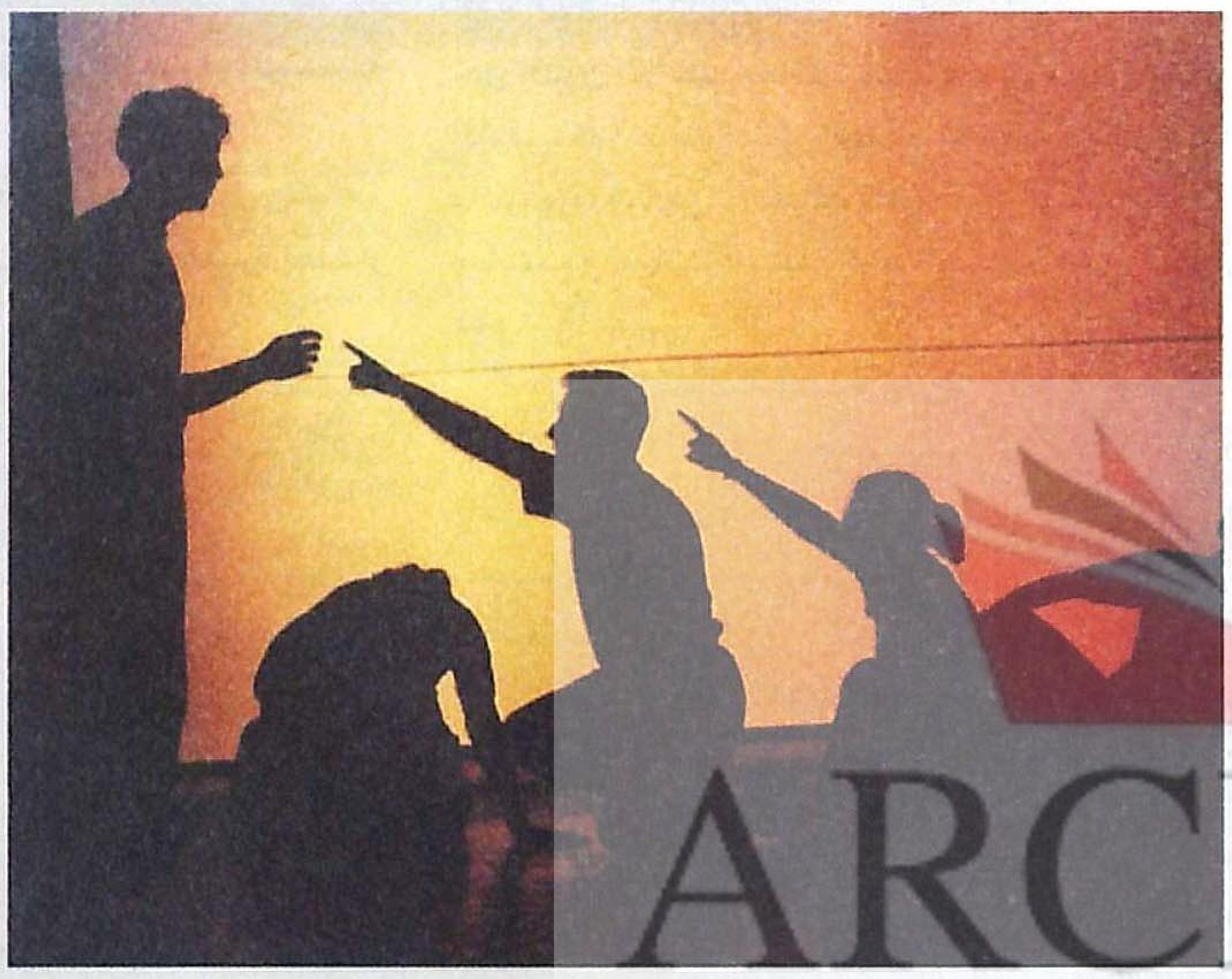
الكويت: د. مشهور مصطفى

البعض رآها بدعة مستحدثة

شاشة السينما إضافة مسرحية



يسمّونه الحب



حدود قانا

إن أصحاب الرأي الأول الذي لا يوافق على استخدام التقنية السينمائية في العرض المسرحي يريدون أن يبقى المسرح مسرحا من دون تشوش، ومن دون أي دخيل قد يشوّه تلك اللحظة العظيمة والممتعة والتي لا تعوض بين المشاهد والممثل على الخشبة، فالمسرح بالنسبة إليهم، تمثيل حي، وهو فن الآن أو فن اللحظة التي تمر ولا تعود.

ويبدو أن هذا الفريق على حق فيما يقوله لكن ليس كل الحق، لأن شاشة خيال الظل والاستخدام المفرط لها هذه الأيام هي فن سينمائي، أو هي فن السينما ولو عرفنا أن من يمرّ خلفها، أو من يمثل وراءها هم الممثلون أنفسهم، إن الظلّية وخيال الظل الصيني، ثم التركي والعربي فيما بعد، عندما انبرى العرب إلى استخدامه مسرحيا، هو فن مسرحي باعتقادهم غير أن تقنيته سينمائية، والعرب عرفوه بشكل غير مباشر وغير مسرحي، في القصور والدواوين وفي الحرملك، ذلك عندما كانت تفصل الحجرات والممرات بالستائر، وكان أدنى ضوء من خلف أو من أمام، وأحيانا نور الشمس، يجعل الرائي يلمح طيفا وظلا جميلا يأسر منه الألباب، ويطوح بخياله إلى ذات اليمين وذات اليسار فيهيم وراء الحلم، وحلم اليقظة.

وهل يضير الأمر في شيء استخدام الشاشة من أمام بدل استخدامها من خلف؟ فالسينما تستخدمها للعرض من أمام. وأذكر أن مسرحية هاملت التي قدمتها الفرقة المسرحية البريطانية على مسرح كيفان في دولة الكويت في آخر يوم من فعاليات مهرجان الكويت المسرحي الخامس عام ٢٠٠١ من ١٦ أبريل - ٢٦ أبريل)، قد أفلحت في استخدام التقنية السينمائية، في مشهد القمر الذي كان يبدو تائها وسط الغيوم كأنه يهرب من ضوئه الفضي، حين كان هاملت يناجي نفسه ويعاني أزمته في تردده لقتل قاتل أبيه وعدم مقدرته على الفعل. وهل إذا مرّ ذكر القمر عابرا في مسرحية ما لا نعيره أهمية في المسرح لأن تقنية إبرازه مسرحيا أصعب من تقنية السينما، ونهمله ظنا منا أن وجوده أو عدمه، لا يؤثر في السياق التمثيلي ولا يطال جوهر الأمر؟ أظنني عندما شاهدت القمر في العرض ازددت إحساسا بشاعرية الموقف وشدة مأساة هاملت وكثرة حرج حالة البطل المسرحي، وهذه ليست المرة الأولى التي أشاهد فيها تقنية سينمائية في داخل العرض المسرحي، وأنا شخصيا من محبذي استخدامها عند الضرورة، وليس لذاتها.

وإذا عكسنا الأمر نجد أن بعض أنواع التمثيل في السينما هو تمثيل مسرحي أكثر منه تمثيلا سينمائيا، وهذا ما لاحظناه عندما شاهدنا القسم الأول من فيلم «البرتقالة الآلية».

وإذا كان استخدام تقنية سينمائية ما، للحظة، فإن عرضاً مسرحيا يثير مثل هذا الجدل، فكيف الحال بالنسبة لنقل مسرحية ما سينمائيا، أي أفلمتها؟ هنا العرض المسرحي يُشاهد من خلال السينما، أي كفيلم يُخضع لتقنيته كل شيء، وهذا ما حدث بالأحرى لمسرحيات شكسبير. على سبيل المثال. ومنها: «هاملت» و «ماكبث» و «ورميو وجولييت» و «ريتشارد الثالث» و الملك لير» ... إلخ، ولمسرحيات أخرى لغيره من المسرحيين في العالم.

إن نقل عمل مسرحي إلى ميدان السينما سوف يملي على الفن السينمائي. أيضا. أن يضاعف من جهوده للتخلص من تأثيرات تقنيات الإخراج المسرحي على مستوى الأداء والتمثيل، والسؤال المركزي يبقى فيما يطرأ من تغيير على المسرحية كنص درامي يطال أمورا عديدة منها: السينوغرافيا المسرحية والتمثيل المسرحي وحرفية الحوار وكميته ودرجة سخونته الدرامية وشاعريته، بالإضافة لاختلاف العلاقة ما بين الخشبة والصالة عن العلاقة ما بين الصالة والشاشة السينمائية، لكننا نعترف أن لدى السينما تقنيات لا توجد في المسرح كعمليات التوليف التكراري والمتوازي ولعبة الكاميرا التي تستطيع أن تجمد أشياء عدة أو عناصر متباعدة ضمن منظور رؤية المشاهد، هذا بالإضافة إلى طبيعة اللقطات القريبة والبعيدة والتفضيلية والعامة. وعلى سبيل المثال، تستطيع السينما. انطلاقا من تقنيتها. أن ترينا من خلال لعبة التوليف ولعبة حلول صورة محل أخرى بالتدريج، كل الهلوسات البصرية للبطل الشكسبيري في «ماكبث» والناجمة عن انفعالات نفسية بعد قتله الملك، إذ تتحول الخمرة في كأسه إلى دم، أما جثة الملك فكنا نستطيع رؤيتها انطلاقا من هلوساته النفسية في داخل الخروف المشوي الموضوع على المائدة أمام المدعوين، وينسحب الأمر على الهلوسات لدى «هاملت» عند رؤيته لشبح أبيه. ولا يخفى أن السينما تستطيع تحويل مشهد مسرحي ما إلى مشهد مقطع يجمع لقطات ومشاهد صغيرة أخرى لا تمت إلى المسرحية بأي صلة على صعيد النص الدرامي، وقد تتعلق هذه اللقطات والمشاهد بما يفكر فيه المشاهدون، أو بما يحلم به الممثلون على الخشبة كربط للأحداث بعضها مع بعض.

ونذكر أن الحوار المسرحي الدرامي سوف تختلف كميته وطبيعته في المسرح عنه في السينما، وأننا سوف نلاحظ في حال جعل إحدى المسرحيات عملا سينمائيا، أي أفلمة العرض المسرحي (مسرحيات هاملت وما كبث وغيرهما)، حذف الكثير من النص المسرحي الشكسبيري بهدف الاستعاضة عنه بالصورة السينمائية. وهذا أيضا ليس بالأمر السيئ عندما تكون الصورة السينمائية كلمة أو جملة أو فقرة، وحيث إن المسألة لا تقتصر على السينما فقط في حذف المقاطع الكلامية من النص الدرامي، بل هي موجودة في المسرح أيضا، إن مسرحية «الملك لير» للمخرج «هاري كويجر»، قد حُذف فيها نصف ما كتبه المؤلف في محاولة من المخرج لعرض رؤى مختلفة على الخشبة، في مهرجان ڤيينا للمسرح، إنها رؤى تلعب فيها الموسيقى دورا بارزا، مثلما تجعل السينما في الموسيقى المعبر الأساسي عن حوارات قد حُذفت.

> ”إذا كان استخدام تقنية سينمائية للحظة في عرض مسرحي، يثير مثل هذا الجدل، فكيف الحال بالنسبة لنقل المسرحية سينمائيا؟!“

ولأن الكلمة عند «شكسبير» لا تبدأ من الكلمة، ولأن الكلمة عنده بحسب تعبير «بيتربراون» هي نتاج يبدأ بدافع سلوك أو تصرف ما يملي الحاجة إلى التعبير الكلامي، فإن دور السينما في حذف الحوارات يعتبر عند هذا الحد مقبولا ومنطقيا. غير أنه إذا اعتبرنا أن الكلمة لدى شكسبير، التي تولد هكذا، هي عملية تولد داخل «الدرامي» ويعاد ميلادها داخل الممثل، فإن ضرر السينما بالنسبة للحوار يبدأ من هنا.

وهذا الضرر لا يمكننا قياسه إلا انطلاقا من وضع الممثل المسرحي الشكسبيري في فيلم سينمائي لمسرحية شكسبيرية، ففي فيلم مسرحية «ماكبث» سوف نجد أن التمثيل قد بقي بحثا مسرحيا، بينما بدا سينمائيا خالصا. في فيلم مسرحية «هاملت» للمخرج الإيطالي «زافار يللي»، وكان الفرق بارزاً في وضعية الممثل لجهة المسرح أو السينما لدى استخدام مكبرات الصوت اللاقطة التي تغير تماماً من طبيعة الأداء الصوتي وبخاصة في مشاهد البوح. كما أن اللقطات القريبة والمكبرة، التي تقرب وجه الممثل من المشاهدين تؤثر في انطباعنا عنه، بقدر ما هي لقطة فاضحة أيضا لتعبيرات وجه الممثل.

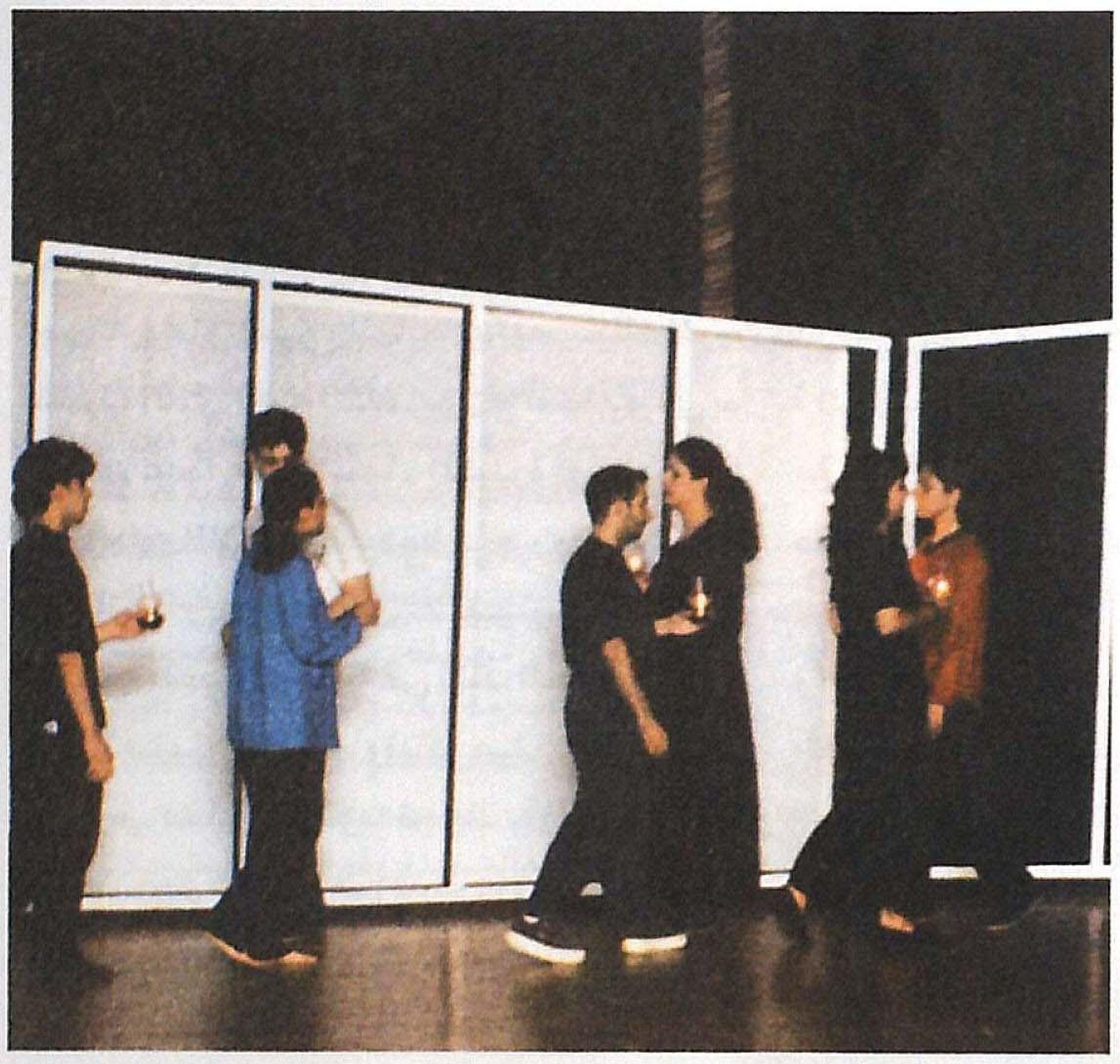
ونجد في المسرحية المؤفلمة أن متوالية الفيلم السردية لعدة مشاهد، أو لمشهد مكون من عدة لقطات، قد تغير جذريا من انطباعنا عن الممثل الشكسبيري إزاء ما هو عليه على خشبة المسرح. إن طبيعة التصوير السينمائي تقطع أوصال تواصل الحدث الدرامي الحي في المسرح انطلاقا من الممثل الذي يتحرك ويواصل الحوار، إذ إن التصوير للقطة أو لمشهد قديم على مراحل يستريح معها الممثل، لكنها من جهة أخرى تفصلنا كمشاهدين كما تفصل الممثل أيضا عن التواصل الداخلي في حرارة الموقف، كما في المسرح، حيث إن تواصل المشهد يجعل الممثل أكثر انسجاما ووصولا إلى الهدف الأعلى في التمثيل.

لقد أصبح نقل عمل مسرحي إلى السينما أمرا شائعا هذه الأيام، وقد حاولنا أن نقيس المتغيرات التي تطرأ على صعيد الحوار والممثل وبنية العمل الدرامي، لكن هذا ليس كافيا، لأن السينوغرافيا تقيمها أيضا تحولات لجهة الحجم وإمكان الاستعمال اللامتناهي في الخدعة السينمائية، أما استخدام تقنية سينمائية مؤقتا في عرض مسرحي، فإننا نحبذها في حال أضفت الكثير من الغنى الفني والدرامي وساهمت في فهم أعمق للمشكلة التي تدور على خشبة المسرح، وساهمت أيضا في تحريك خيال المشاهد على نحو لا نستطيع تحريكه في مجال المسرح بالنسبة لهذا الموقف بالذات، أو هذا المشهد أو تلك الحالة تحديدا.

وبما أن الفن المسرحي هو فن مركب، أي مكون من عدة أنواع من الفنون، وبتعبير آخر يستعين ببقية الفنون لمصلحته ولتكوين شخصيته ذات الاختلاف عن كل فن آخر، فإن السينما تشكل إضافة جديدة كفن جديد يساعده في إبراز هويته وليس العكس.

المسرح هو فن العمارة والرسم والصورة والفن الشعري والكتابة والأدب وهو فن الديكور والإضاءة والصوت والموسيقى، إنه كل ذلك والآن تضاف إليه السينما. إن المسرح لا يستطيع أن يكون مسرحا إلا بتلك العناصر الفنية، ولا يتطور إلا من خلالها، ولتكن السينما أو التقنية السينمائية عنصرا مهما لذلك التطور والاستمرارية شرط المحافظة على هويته كمسرح ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



في البدء لا بد من القول إن العرض المرئي قد خضع لتأثيرات العرض المسرحي من الوجهة الإخراجية، فضلا عن التأثيرات الواقعية المحيطة بالعمل، أي السعي إلى تعميق النص بوساطة بناء المكان بشكل موضوعي ومتوازن، ونجد أن فناني المسرح قد سعوا في مختلف المراحل إلى توظيف الديكورات ثلاثية الأبعاد للإيحاء بالمكان الواقعي والإيهام به، وبالتالي تحقيق عناصر العرض المرئي، فنجد أن المسرح الإغريقي والشكسبيري قد اقترحا تصميما خاصا موظفا لخدمة خشبة المسرح مستجيبا للبناء الدرامي، فالدراما الإغريقية قامت على تقسيم الأحداث حيث تولى الممثلون التعبير عنها، بينما قامت الجوقة (الكورس) بالتعليق على الأحداث.

طاهر علوان - الأردن

إشكالية العرض المرئي

بين الشكل المسرحي والبناء السينمائي

هذا التقسيم في المعمار والديكور إنما يتلاءم مع التقسيم المكاني لخشبة المسرح إلى صالة و(أوركسترا)، وحتى في عصر النهضة لم تكن هناك فاصلة بعيدة عن تصميمات المسارح القديمة الإغريقية والرومانية، حيث مدرجات المتفرجين والأوركسترا التي تشغل منتصف الدائرة ثم خشبة مسرح مسطحة، وهي بالتحديد مقدمة خشبة المسرح ثم الديكورات. ولقد تدرجت معالجات مصممي المناظر بين خشبة المسرح وصالة جلوس المتفرجين، حيث كان انفصال صالة جلوس المتفرجين بمنزلة حضور معماري متفرد وتوظيف فني للمكان المسرحي على الخشبة. إن هذا الانفصال قد رافقته جهود ضخمة لتعميق الدراما بغية الإيهام بالواقع، إلا أن ذلك الاتجاه لم يكن ليستمر، إذ عادت الخشبة إلى التواصل مع الجمهور من خلال عدد من المسرحيات اعتبارا من عام ١٩٦٣ على يد المسرحي الألماني (فوخس). إن مجمل التغيرات التي طرأت في مجال الصلة بين خشبة المسرح وصالة الجلوس، قد رافقها تطوير للجانب التعبيري متمثلا في المناظر، فنجد أنه فيما يعرف بالمسرح الشامل ان صالة المتفرجين قد اتخذت شكلا مجسما وأن خشبة المسرح ثلاثية الأبعاد ومزودة بعربة من خلالها تُغيَّر الديكورات، إن المسرح الشامل قد أعطى إمكانات ضخمة للتعبير بشتى الوسائل والأساليب عن المضمون الفكري الذي يريد إيصاله إلى الجمهور، الذي يتأثر أكثر فأكثر عن طريق استخدام هذه التقنية الفنية التي تقرب الممثل من الجمهور وفق ما يرى (سترزلسكي) المنظِّر المسرحي. إن استثمار هذا التواصل مع الجمهور قد رافقه اتجاه لتعميق البناء المكاني، أي منحه بعدا ثالثا، وبما يجعل لهذا المكان دلالات أكثر قوة وتأثيرا في المتفرج لأن المكان المسرحي يتحول في أثناء العرض، حتى في المسرحيات التي تعتمد مبدأ وحدة المكان الشهيرة نتيجة لتغير الشخصيات التي تشغله، باتجاه جعل الصور تتراكب في ذاكرة المتفرج. إن هذا التراكب الحاضر في الذاكرة إنما يعززه بناء المكان المسرحي على مستويات كما هو في الفيلم القائم على المستويات المنظورة المتدرجة من مقدمة الكادر إلى عمقه، ولعل هذا الجانب يتعزز من خلال المستجدات التي طرأت على بناء المنظر المسرحي، إن خصوصية المكان إنما تكمن في كونه مغلقا ومحدودا في آن معا، فهو مكان محدد بالنسبة لأي مكان آخر.

إن المكان المسرحي بسبب السعي نحو الخروج عن سطوة الوحدة المكانية إلى تعدد الأماكن قد شكل دافعا لمصممي المناظر للبحث عن بدائل بحسب المدرسة الإخراجية السائدة، وهو ما تذهب إليه (سامية أسعد) في بحث لها عن المكان في المسرح المعاصر، فنجد أن هذا المكان ينقسم بحيث يفقد مركزه واستقراره بل ومعناه، وإذا فقد المكان مركزه أمكن تقديم مشاهد مختلفة في أماكن مختلفة، مما يدعو المتفرج إلى بذل شيء من الجهد لدمج العناصر المبعثرة بعضها مع بعض، وقد يرتكز عمل المخرج على إزالة التناقض بين المغلق والمفتوح والأعلى والأسفل والداخل والخارج. لقد كانت المتغيرات الجوهرية التي طرأت على المكان المسرحي قريبة في صلتها بالمكان السينمائي انطلاقا من أولى مراحل تلك الصلة التي انجذبت فيها السينما إلى المسرح ونقلت المكان المسرحي، وذلك لأن فناني الفيلم لم يجدوا في أي فن آخر ما يماثل المسرح في اعتماده البناء ثلاثي الأبعاد، وفي اعتماده الحركة أيضا، وكونه قائما على (مدة) زمنية للمشاهدة هي التي تمتد لجلسة واحدة يتم خلالها عرض المسرحية. لقد كانت المرحلة الأولى متمثلة في ما قدمه (جورج ميليه) الذي كان الفيلم لديه عبارة عن لوحات وكل لوحة تعادل لوحة مسرحية من دون أن تتطلب تغييرا في زاوية الرؤية، فضلا عن ثبات الكاميرا التي كانت تتخذ مكان المتفرج الجالس في مكان الجوقة الموسيقية، والذي يرى كل شيء على الخشبة. وذلك ما يؤكده (بودوفكين) في قوله: «كان المخرج يحصل على سيناريو يماثل تماما المسرحية المعدة للتمثيل على المسرح بعد أن حذف الحوار واستبدل به حركات صامتة أو عبارات طويلة تسجل كتابة على الشاشة، وكان المخرج ينفذ المناظر بصورتها المسرحية بالضبط، فهو يسجل حركات الممثلين على المسرح وخروجهم من ناحية ودخولهم من أخرى، ويكتفي المصور بتشغيل الكاميرا وهي ثابتة في مكانها لتسجيل المناظر تامة الإعداد. وهكذا كانت الأفلام الأولى لا تعدو أن تكون مسرحيات مسجلة على الشريط السينمائي وتعرض على الشاشة من دون حوار كما يذكر (هوارد لوسن). على أن مراحل التطور اللاحقة وما أنجزه (جريفت) في التعامل المكاني من خلال التخلص من التفاصيل الزائدة والبداية من الحدث نفسه، ثم ما قام به (مارسيل بانيو) عندما صور مجموعة مسرحيات بشكل مختلف يعتمد على الالتزام الحرفي بالنص المسرحي ولكن باستعمال الخلفية الطبيعية للأحداث، وبذلك خرج عن المكان التقليدي المتمثل في المكان المسرحي كل هذه الجهود أكدت ان المكان المسرحي هو قيد على التعبير الفيلمي، وأن لكل من الوسطين خصائصه التي تميزه من الآخر وأن التكنيك المسرحي لا يمكن أن يعوض عن خصوصية الشكل السينمائي. وفضلا عن ذلك فإن المخرج المسرحي يمكنه أن يستخدم كل الوسائل الفنية المتوافرة داخل حدود المسرح ابتداء من الأضواء الأمامية لخشبة المسرح حتى جدران المسرح. ويفترض العرض المسرحي أن الجمهور يتابع ما يحدث على المسرح من خلال حائط رابع شفاف.

وعلى هذا فزاوية الرؤية التي يرى المخرج خلالها المسرحية ثابتة طوال الوقت، أما الفيلم السينمائي فهو لا يخلق الإحساس من خلال حدود خشبة المسرح، ولا يعتمد على الوسائل التكنيكية المتوافرة خلف المسرح، ولا تتوقف زاوية الرؤية في الفيلم السينمائي على مكان المتفرج في صالة العرض، وإنما تتوقف على الزوايا المتغيرة اللانهائية التي توضع فيها الكاميرا لتلتقط منظرا ما.

ومن جهة أخرى نجد أن السينما على الرغم من أنها لا تعرض المكان الحقيقي من خلال اللقطة الواحدة وأنها تعرض المكان المصور على الشريط السينمائي، فإن مساحة الإيهام تتسع إلى أكثر من حدود اللقطة الواحدة. من جانب آخر فإن الانتقال المكاني في المسرحية، أي الانتقال من مكان إلى آخر بما يعنيه من تصاعد رقم المنظر أو المشهد يعني بالضرورة أن هناك تصعيدا في البناء الدرامي؛ لأن لهذا التغيير ضرورة مهمة في الدراما المسرحية، وغاية تعبيرية في سياق الهبوط والصعود في الدراما، بينما لا يعني الانتقال المكاني الفيلمي بالضرورة أن هناك تصعيدا دراميا أو متغيرا مهما سيحدث في السياق الفيلمي، إذ قد يعني الانتقال المكاني كشفا لمكان جديد له صلة بأماكن سابقة، ومثال ذلك نجده في فيلم (ذهب مع الريح) للمخرج (فكتور فلمنك)، حيث تنتقل الكاميرا من الحقل الذي تجري فيه عملية جني القطن إلى منزل السيد اوهارا، ثم لغرفة الابنة- سكارليت- (فيفيان لي)، دون أن يسهم ذلك في التصعيد الدرامي، ونجد ما يماثل الأشياء القائمة في المكان السينمائي على خشبة المسرح. أما وظيفة الأشياء في المسرح (الاكسسوارات) فإنها تبدأ بملء المكان المسرحي، ثم إعطاء خشبة المسرح طابعها المحسوس وأن الأشياء التي تملأ المكان تحدد نمطه وتدل على أنه يحاكي مكانا حقيقيا كما أنها- الأشياء- تلعب دور الوسيط بين مكان العرض والممثل، فالأشياء تظل بلا تأثير في مكانها إلى أن تمتد إليها يد الممثل لخلق تأثير ما فتنقلها أو تستخدمها، وكذلك تلعب الأشياء دور الوسيط بين الممثلين. ويمكننا المسرح من استكشاف ديناميكية الأشياء وهي على علاقة مباشرة بديناميكية العلاقات الانسانية. ويعتبر المسرحي (يوجين يونسكو) أشهر من وُظفت في أعماله هذه الجوانب؛ إذ برز تعدد الأشياء في النص والعرض المرئي على السواء، وصار تكاثرها مبدأ أساسيا مشيرا إلى الاضطراب الذي يشيع في النفس البشرية، وينذر بضياع الشخصية وتحللها كما تذهب سامية أسعد. وبينما توظف الأشياء لاستنفاد أكبر قدر من دلالاتها واستخدامها رموزا في سياق المكان المسرحي، فإنها تفيض بالدلالة والتعبير في الفيلم، لأن الفيلم قادر على التخلي عن وجود الممثل واستخدام دلالة الأشياء في لقطة أو لقطات عدة، بينما المسرحية لا يمكن بأي حال أن تستعيض عن الممثل، وبينما يقدم المسرح حركة الإنسان أساسا، فإن السينما تصور حركة الإنسان والأشياء. من هنا تكون للأشياء وظيفة ثانوية في المسرح، لأن الكشف عنها يتطلب جهدا ضخما، فكلما زادت هذه الأشياء وتوزعت على الخشبة صعبت الإحاطة بها بشكل تفصيلي من قبل المتفرج، ولذلك لا بد من أدوات لهذا الكشف سواء بواسطة الحوار أو تركيز الإضاءة من شيء لآخر بغية التركيز عليه، بينما نجد أن الكشف في السينما ينطوي على ما هو مهم بالدرجة الأولى. ولأن كل ما يظهر أمام المشاهد على الشاشة هو المهم الذي استخرج من بين الكم الهائل من الأشياء القائمة في المكان فإن بنية المكان المسرحي. بحسب هذا المنظور، لم تعد تلك التي يحرص على اقترابها من واقع حال الحدث المسرحي وقاعدته المكانية، أي الأجواء التي شهدت الحدث أو الأحداث، إذ نجد أن المسرح قد استعاض عنها بوسائل تعبير أخرى كالاضاءة وحركة الخشبة، فضلا عن إمكانات التعبير لممثل المسرح في حين تبقى بمنزلة المفصل الحيوي في بناء العرض المرئي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن وضع المسرح السوري في حقبة الثمانينيات يسر صديقا ولا عدوا، ولكن صحوة مسرحية لاستعادة أمجاد الماضي بدأت منذ أواسط التسعينيات، مبشرة بجيل جديد من المخرجين والممثلين، وإن كان الكتاب عملة نادرة. ربما كان أفول المسرح السوري منذ أواخر السبعينيات يشابه، في عصر انحطاطه، وضع المسرح العربي عموما، وغزو المسرح الهابط بكوميدياته الرخيصة ونجومه التجاريين، فضلا عن الدور المخرب الذي لعبه التلفزيون والفيديو في سرقة الجمهور العريض من ارتياد المسارح. وبدا أن عددا من الأسماء الكبيرة توقف عن الكتابة تقريبا في كل الأقطار، وتوفي بعض المخرجين اللامعين، بينما هاجر بعضهم إلى أقطار أخرى، واندلع أوار الحرب الأهلية اللبنانية، وبدأ مسلسل الانهيارات العربية منذ «كامب ديفيد». نذكر مثالا لبعض المؤلفين الذين توقفوا في تلك الحقبة: ألفرد فرج، سعد الله ونوس، عز الدين المدني، عبدالعزيز السريع. ونذكر مثالا للمخرجين الذين رحلوا عنا: إبراهيم جلال، فواز الساجر، صقر الرشود، نجيب سرور وكرم مطاوع. ومن المخرجين الكبار الذين هاجروا، وقل إنتاجهم المسرحي نذكر: رفيق الصبان، سعد أردش، أحمد زكي، منير أبو الدبس، والمنصف السويسي.

رياض عصمت - سورية

أمل عرفة في «العنب الحامض» لفوجيرود - إخراج أكرم خزام

في انتظار ما هو أكثر من المحاولات الفردية

بقعة ضوء على المسرح السوري

ما الذي حدث ليجعل التسعينيات مبشرة بصحوة بعد كبوة؟ هل قل تأثير التلفزيون في الجمهور العريض؟ هل تزايدت الثقافة والوعي عند عموم الناس؟ هل أثمرت المعاهد المسرحية جيلاً جديداً مبدعا من الفنانين؟ لا أظن أن شيئا من هذه الأمور الثلاثة قد حدث بالكامل. الواقع، أن جيل الشباب - وهو عماد تقدم المسرح وتطوره - سئم الكم الهائل والمتشابه للدراما التلفزيونية المنهمرة عليه عبر قنوات الستلايت، فعاد اهتمامه تدريجيا نحو المسرح. كما أن تزايد عدد الخريجين والخريجات من معاهد المسرح، وخاصة في مصر وسورية، أدى إلى بطالة نسبية جعلت فنانين موهوبين، لم يتح لهم الحظ فرصة النجومية، يتوجهون إلى المسرح، ويعملون في إطار فرق حكومية التمويل، أو مستقلة تلقى دعما جزئيا من المعهد العالي للفنون المسرحية أو النقابات أو النوادي الخاصة المختلفة.

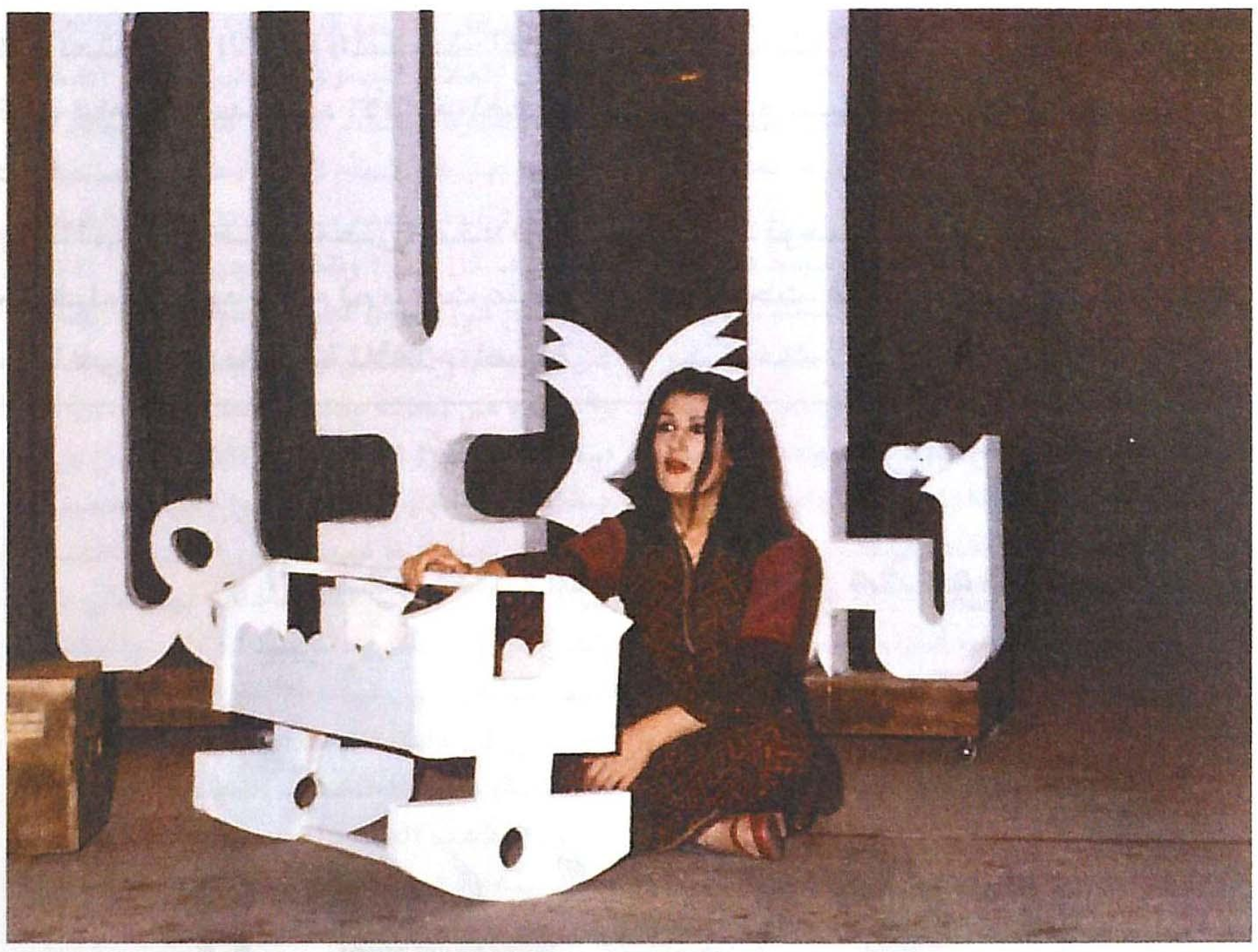
استطاع «المعهد العالي للفنون المسرحية» في سورية مثلا أن يقدم نشاطا مسرحيا محترفا رديفا لنشاطه التدريسي، وعروض التخرج، وتحت لافتة «فرقة المعهد» - وهي ليست فرقة ثابتة بقدر ما هي تجمع لعرض أو لآخر من قبل مخرج وعدة خريجين ومحترفين آخرين - أنتج أعمالا من طراز: ميوزيكل «سفر النرجس» إخراج رياض عصمت وتلحين رعد خلف عن قصة «سندريللا» المعروفة، و «جنكيز خان» إخراج مانويل جيجي. هذان نموذجان فقط لسلسلة أعمال تجاوزت نصف دزينة خلال خمس سنوات، بمعدل يتراوح بين عرض وعرضين في كل عام. وإذا كانت مشاركة «المعهد العالي للفنون المسرحية» من سورية غدت أمرا مألوفا في «مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي»، فإن الأهم هو أن عروض تخرج «المعهد» حازت جماهيرية في أوساط شباب جامعة دمشق، خاصة حين يرتبط العرض بمناسبة معينة، كما حدث مع عرض «العرس» لبرتولد برشت، من إخراج العراقي الزائر عوني كرومي في ذكرى مئوية برشت، وعرض «الحيوانات الزجاجية» لتنيسي وليامز، من إخراج رياض عصمت، وهو نص مقرر ضمن منهج قسم الأدب الإنجليزي. بلغ الإقبال على هذين العرضين فضلا عن عروض أخرى لأساتذة بارزين مثل: جمال سليمان الذي أخرج «خادم سيدين» لجولدوني في مسرح أقيم في الهواء الطلق، وفايز قزق الذي أخرج «مركب بلا صياد» لأليخاندرو كاسونا على «مسرح الحمراء»، وحاتم علي الذي أخرج «البارحة، اليوم وغدا» لألكسي أوربوزف - بلغ حدا جعلها تمدد أحيانا على المقرر لها، لأن ضغط الجمهور والإقبال الشديد لحضور العرض اقتضيا جلوسا على الأدراج ووقوفا على الشرفات. ولا ينسى متابعو المسرح التنافس الذي حصل حين قدمت «فرقة المعهد» وفرقة بريطانية مستقلة زائرة النص نفسه، وهو مسرحية «القناع» لممدوح عدوان، تفوق العرض السوري بنجمتيه حلا عمران ورائفة أحمد، على العرض البريطاني، باعتراف الإنجليز أنفسهم.

ولكن وضع «المعهد العالي للفنون المسرحية» لم يكن بالخير نفسه، إذ إن أساتذته الكبار هجروه أو رحلوا عنا، فاعتزل التدريس كل من أسعد فضة، وليد قوتلي، إلياس زحلاوي، حسن عويتي، محمود خضور وغيرهم، وتوفي كل من فواز الساجر وشريف شاكر، وبالتالي، بقي «المعهد» بين أيدي الأساتذة الجدد، وهم من مستويين متفاوتين للغاية، يتراوحان بين أساتذة مخضرمين مثل نائلة الأطرش، ومحدودي التجربة والخبرة ممن أوكل إليهم تدريب الطلبة لسنوات خلت. والمشكلة التي استفحلت هي اعتماد معظم الأساتذة على مساعدين من الخريجين السابقين، سرعان ما غدوا مع مرور الزمن أساتذة دون اطلاع كافٍ في الخارج، أو قيامهم بدراسات عليا في بلدان أجنبية متطورة مسرحياً. هذه مشكلة خطيرة، في الواقع، تنذر بمستقبل غير مضمون لدفعات من الخريجين لم تتلق تدريبا كافيا يؤهلها للعمل المحترف، سواء مع «المسرح القومي» أو مع شركات الإنتاج التلفزيوني المزدهرة في سورية في التسعينيات، مثل «شركة الشام» في أواخر عام ٢٠٠١، كلف د. رياض عصمت تولي منصب عميد المعهد العالي للفنون المسرحية، وأجرى تغييرات جذرية لتطوير المناهج وتحديثها في قسمي «التمثيل» و «الدراسات المسرحية»، كما ضم قسم «الرقص التعبيري» وسعى إلى استقطاب الخبرات المحترفة والجامعية السورية ذات المستوى الرفيع والعريق، والانفتاح على مختلف الثقافات الإنسانية وجلب أساتذة وخبراء من مختلف البلدان، وخاصة بريطانيا، ألمانيا، فرنسا، روسيا، الولايات المتحدة، والصين، كما استعاد بعضا من خيرة الأساتذة المهاجرين، مثل فايز قزق، د. جمال قبش، ومصمم الديكور البارع نعمان جود.

«حكاية الشتاء» لشكسبير - إخراج رياض عصمت

في وقت من الأوقات بدا المسرح السوري الرديف الأقوى عربيا للمسرح المصري العريق بزخم وريادة إنتاجه، ولا ننسى أن المسرحيين السوريين واللبنانيين الأوائل هم من أسهما في نهضة المسرح المصري: من أبي خليل القباني واسكندر فرح، إلى جورج أبيض وناديا العريس. وهناك فترة، غرق فيها المسرح السوري في محاكاة وتقليد النجوم الألمع في مصر، مثل يعقوب صنوع (أبو نضارة) وعلي الكسار ويوسف وهبي، وهي الفترة التي ظهر فيها عبداللطيف فتحي وسعد الدين بقدونس وعبدالوهاب أبو السعود وغيرهم من رواد المسرح السوري في حقبته الثانية. وما لبث هذا التيار أن انحسر، لتسود فرق الهواة والمسرحيات القومية، إلى أن جاء رفيق الصبان في مطلع الستينيات وأسس «ندوة الفكر والفن» مع عدد من الجامعيين (مثل هاني وأسامة الروماني، يوسف حنا، منى واصف، ثناء وثراء دبسي) ليقدم لجمهور دمشق المتعطش للثقافة الأوروبية مسرحيات لسوفوكليس وشكسبير وموليير، وليسهم إسهاما كبيرا في تأسيس «فرقة المسرح القومي» إبان الوحدة السورية/ المصرية، مع إسهامات مخرجين آخرين مثل شريف خزندار الذي كان أول من قدم مسرح العبث والمسرح الملحمي، وهاني صنوبر الذي كان أول من قدم مسرحيات شعبية بقالب فني، ونهاد قلعي الذي أخرج بعض الكلاسيكيات الحديثة بشكل جماهيري قبل أن يتحول إلى التمثيل، ويرافق مسيرة دريد لحام عبر شخصية (حسني البورظان)، إلى أن وافته المنية. وتفرق هذا الجيل وهاجر بالتدريج، من هاني صنوبر، الذي أسس المسرح في الأردن وقطر، إلى شريف خزندار الذي هاجر ليدير «مسرح الأمم» في باريس، إلى رفيق الصبان الذي تحول إلى كتابة السيناريو والتدريس الأكاديمي في مصر، منهيا حياته الإخراجية في سورية بمسرحية «الزير سالم» لألفريد

فرج ١٩٧١. بعد هؤلاء وبرفقتهم، جاء جيل ثان من المخرجين إلى المسرح السوري، فقاد مسيرته نحو مزيد من تقديم المسرحيات سورية التأليف مهما كانت متواضعة، لأن ذلك وحده يضمن نهضة المسرح ويجذب الجماهير إلى رؤية قضاياه على خشبته. أبرز أفراد هذا الجيل أسعد فضة، علي عقلة عرسان، محمد الطيب، وحسين الأدلبي. ولكن هذا الجيل أنهى مهمته وانسحب من المسرح على نحو أو آخر. فمنذ أواسط الستينيات حتى آخر السبعينيات قدم علي عقلة عرسان مسرحياته بنفسه، فضلا عن مسرحيات أجنبية مهمة، ثم انتقل ليرأس «اتحاد الكتاب العرب» وينقطع عن الإخراج كليا، بالرغم من أنه ألف نصا يتيما صالحا للنشر وعدة دراسات نظرية عن المسرح. أما أسعد فضة فقدم عدة أعمال لسعد الله ونوس ونشط في إعداد وإخراج مسرحيات أجنبية لاقت جماهيرية مقبولة، كان آخرها «حرم سعادة الوزير» لبرانيسلاف نوشيتش. من ناحيته، قدم كل من محمد الطيب وحسين الأدلبي أعمالا كلاسيكية حديثة لمؤلفين عرب وأجانب، فأخرج الطيب لألفريد فرج ونعمان عاشور ومحمود دياب، كما أخرج لماريفو وآرثر ميلر وعزيز نيسين، وحاول الأدلبي أن يتخصص في الكوميديا الاجتماعية، فأخرج أعمالا لموليير وفون كلايست ودورنمات وغيرهم. لكن كثيرا من تلك النصوص لم ترق دائما كعروض إلى المستوى اللائق لفرقة قومية كان لها تاريخها وإنجازاتها، بل تحرت الجماهيرية العريضة على حساب المستوى الفني، ونحت نحو الاتباع أكثر من الإبداع، وغلبت فيها النزعة التقليدية على النزعة الحداثية. في ذلك الوقت أيضا، ظهر مسرح دريد لحام مخرجا ونجما (بعيدا عن شخصيته المشهورة: غوار الطوشة) مع المؤلف محمد الماغوط، فقدما «ضيعة تشرين» و «غربة» و «كاسك يا وطن» و «شقائق النعمان»، لكن مسيرة رحلتهما الثنائية جنحت نحو التردي بدل التصاعد، فانفرد دريد لحام بالعمل وحيدا في آخر عملين له: «العصفورة السعيدة» للأطفال و «صانع المطر» للكبار، ليعلن بعدها اعتزاله العمل المسرحي وقد بلغ الستين. في الوقت نفسه، حاول الماغوط جاهدا، وبتمويل خاص، أن يؤسس نشاطا مسرحيا مستقلا، فأنتج «خارج السرب» عاهدا بإخراجها وبطولتها إلى جهاد سعد، ولكن سعد كان يحلق خارج سربه، فلم يحقق العمل جماهيرية تذكر، ولا مستوى فنيا جديرا بالثناء. والجدير ذكره أن تجربة فرقة «المسرح الجوال» التي أطلقها علي عقلة عرسان كمدير للمسارح والموسيقى في السبعينيات، لتجوب القرى والأرياف وتعالج قضايا الفلاحين بنصوص مرنة وقابلة للإضافات الارتجالية، سرعان ما انحسرت لتصبح عروضا من الدرجة الثالثة تصلح للتقديم على خشبات مسارح المراكز الثقافية المتواضعة في المدن السورية الإقليمية الأخرى. وكان آخر فنان عمل بنشاط ونجاح نسبي معقول لهذه الفرقة أيمن زيدان، الذي وصل إلى ذروته الإخراجية قبل أن يتألق كنجم تلفزيوني، في تصديه لإخراج وبطولة «سوبر ماركت» من تأليف داريو فو، محققا توازنا مطلوبا ونادرا بين الكوميدي والفني. ولكن الكوميديا - للأسف الشديد - أثرت سلبيا في سلامة تطور المسرح السوري، فارتبطت في أذهان عموم الجمهور بالإسفاف التهريجي، والإمتاع الرخيص، عن طريق دغدغة المشاعر السياسية والجنسية معا. وإذا كان من أكثر الكوميديين أخلاقا الفنان محمود جبر، مع المخرج طلحت حمدي، فإن مستوى الأعمال فنيا كان ضعيفا بحيث تردى بذوق جمهور تأسس على هذا الطراز من المسرح. وازدهر سوق الكوميديا الشعبية عن طريق آل قنوع، ناجي جبر وهمام حوت، وغيرهم من النجوم الذين خلقوا تجمعات مسرحية تجارية، تعرض في صالات سينما غير مجهزة تقنيا بشكل جيد. أسهم هذا، بالطبع، في تراجع الحركة المسرحية بسبب تعميق الهوة بين ما هو «تجاري» بالمقياس والمفهوم المحليين، وليس الأوروبيين، وبين ما هو «فني» بمعنى ملاءمته لذوق وثقافة نخبة ضئيلة من المهتمين المتابعين، وهم غالبا من الساخطين والمتذمرين والمتعالين نتيجة لتعلقهم بالأجنبي والمستورد والموضة. ويبدو أن رحى الاتجاهين: الوعظي التسييسي والمباشر من جهة، والتجاري الهابط من جهة أخرى، قادت المسرح السوري إلى التعلق بموجات أشبه بالتقليعات والموضة، من دون أن يتابع ما بدأه الأوائل من تأسيس لفن التمثيل والإخراج، فساد الرقص والتجريب والعبث بنصوص المؤلفين الحركة المسرحية، منجبا تيارا من متوسطي الموهبة، الذين يتجاوز طموحهم إمكاناتهم بكثير.



مها الصالح في «المفتاح» إخراج أسعد فضة

بالمقابل، فإن مسيرة فرقة «المسرح القومي» التي تفاوتت بين صعود وأفول، إلا أن التسعينيات شهدت تزايدا في كم الإنتاج، على الرغم من أن الكيف لم يكن مضمونا على الإطلاق. ففي إدارة الفنان جهاد سعد للفرقة، وقبيل تسلم عجاج سليم إدارتها، أحيا عرضه الرائع القديم «كاليجولا» لألبير كامو، وقدم مخرجين شبانا لامعين مثل ماهر صليبي في عرضيه «صمت الكلام» عن تشيخوف و «تخاريف» لمجموعة من المؤلفين، وعجاج سليم في العرضين الملحميين الكبيرين «سفر برلك» و «الغول» من تأليف ممدوح عدوان و «يوم من زماننا» من تأليف سعدالله ونوس، كما قدم عرضا شعبيا بعنوان «السمرمر» للمخرج تامر العربيد، كما قدم العرض الجميل الراقص «خطوات» من إخراج محمد آل رشي وتصميم آنا تشومبيليك ومعتز ملاطيه لي، و «تراموای الرغبة» لتنيسي وليامز و «يقظة الربيع» لفرامك فيديكند و «حكاية الشتاء» لوليم شكسبير، وجميعها من إخراج رياض عصمت، بالإضافة إلى مسرحيته «ليالي شهريار» التي سبق أن أخرجها في بريطانيا. وقدم «المسرح القومي» أيضا العرض الكلاسيكي الضخم «نبوخذ نصر» من تأليف طلال نصر الدين وإخراج المخرج المعتكف محمود خضور، و «بئر القديسين» لجون ميلنجتون سينج إخراج مأمون الخطيب، و «جزيرة الماعز» لأوديبرتي إخراج غسان الجباعي، و «بيت الدمى» تأليف وإخراج هشام كفارنة، و «الهلافيت» لمحمود دياب من إخراج الممثل والمخرج المعروف زيناتي قدسية، و «كسور» عن تشيخوف من إعداد وإخراج غسان مسعود، و «صدى» من تأليف وإخراج عبدالمنعم عمايري، و «ذاكرة الرماد» لحكيم مرزوقي وإخراج رولا فتال، و «عشاء عيد ميلاد طويل» لثورنتون وايلدر من إخراج د. سامر عمران. ولعل هذه العروض جميعا تعطي صورة مبشرة وواعدة عن مستقبل المسرح السوري بين الأيدي الأمينة لمخضرميه وشبابه معا.

ولكن فوضى الكم المتزايد من مخرجين غير مؤهلين احترافيا يدل على استسهال واستخفاف بمهنة الإخراج وذوق المتفرج، إذ إن كثيرا جداً ممن دخلوا ميدان الإخراج في التسعينيات لم يدرسوا أو يتعرفوا جيدا على أولويات الحرفة في بلدان أوروبا وأمريكا، بل دخلوها لإرضاء غرور أو نجومية معينين، نتيجة فشل في التمثيل، أما بعضهم الآخر فشغوف بلقب الماجستير أو الدكتوراه في اختصاص كالصوت والإلقاء أو الليونة والحركة أو تاريخ الحركة المسرحية في بلده من معهد روسي أو بلغاري، دون أن يوازي تبجح «الأكاديمية» لديه موهبة حقيقية أصيلة تمكنه من الإسهام في إبداع ذي شأن على خارطة المسرح العربي. وإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى أن نجاح المخرج المسرحي في مهمته يعود إلى شخصيته الإدارية الودودة والحازمة معا، والتي تمكنه من قيادة فريق ممثليه وطاقمه التقني إلى بر الأمان، فإن عددا لا يستهان به من المخرجين الشباب الجدد في سورية لا يملكون هذه الخصلة، وهو أمر مؤسف، بالتأكيد، يوازي أسفنا لأن حركة التأليف عموما اتجهت إلى مجال الدراما التلفزيونية، فنشطت فيه، بينما تقلصت وتراجعت بالنسبة للمسرح الذي لا يدر دخلا مقبولا في ظل أنظمة «عثمنلية» وقوانين تعود إلى أكثر من خمسة وثلاثين سنة ماضية. وينتظر المسرح السوري ما هو أكثر من المحاولات الفردية الرائعة التي تنير كالشهب سماءه المعتمة. إنه يحتاج إلى ثورة في التنظيم والإدارة والمال المخصص لتنشيط حركة مسرحية شاملة تشمل المحترفين والهواة، فرق الدولة والفرق المستقلة، فرق العاصمة وفرق الأقاليم. إن مستقبل المسرح السوري يشابه مستقبل المسرح في أقطار عربية عدة، مثل مصر والأردن وتونس والمغرب، إذ يحتاج إلى إيمان بدور المسرح في تطوير المجتمع، ومنحه ما يحتاج إليه من دعم مادي ومعنوي، وإطلاق حريته في التعبير، وحسن تسويق أعماله اعتمادا على المستوى الفني اللائق والمواهب الأصيلة العريقة والشابة معا، مقابل منع الطفيليين والطامعين من التسلل إليه لتخريبه من الداخل عن طريق خلخلة مستوى الفرق، وخلق خيبات أمل لدى الجمهور في مستوى المتعة والتنوير اللذين يقدمهما المسرح، كما يحتاج المسرح إلى ضمان دخل طيب للعاملين فيه، أسوة بالتلفزيون الذي استقطب معظم الكتاب والفنانين، فإذا لم يصحب النشاط المسرحي دعم حكومي، من دون التفكير في عامل الربح والخسارة، ولكن بتفكير حذر ومسؤول حول المستوى الفني العالي وحده، لن يكتب للمسرح العربي عموما في مختلف أقطاره التقدم والازدهار، بل سينكفئ على نفسه، ويعود للتراجع والانحطاط تاركا الحبل على الغارب لمنطق التهريج والكباريه الذي هدد المسرح العربي في عديد من عواصمه الرائدة: في القاهرة ودمشق، كما في الكويت والرباط، ويخطئ من يزعم أن للمسرح العربي شكلا واحدا أو صيغة ثابتة، لأن مستقبل مسرحنا يكمن في التنوع والتعددية، كي يتمكن من مخاطبة جماهير متنوعة الأهواء والمشارب، الثقافات والأذواق، فيجذبها جميعا إلى أنماط مسرحية متباينة، لكنها تجتمع جميعا على رسالة المسرح الخالدة في إثارة القضايا المهمة بجرأة وصدق، وطرق ما لاتطرقه وسائل الاتصال الجماهيري الأخرى كالسينما والتلفزيون. عندها، نستطيع أن نفاخر العالم بأن مسرحنا - مثله تماما - يثور وينور، حاملا مشعل الحضارة الأصيلة المتطورة لينير عقول الناس كي تطرح التساؤلات المصيرية، ولينير لأرواحهم كي تنفعل وتتفاعل في زمن جفت فيه العواطف وساد الإحباط من كل شيء، عندها أيضا، نستطيع أن نباهي بتصدير مسرحنا، تأليفا وإخراجا وتمثيلا، إلى مهرجانات العالم، كالأفينيون وادنبرة وبرلين، ليقدم صورة حضارية مشرفة عنا نحن العرب، من المحيط إلى الخليج، لنرد بالفعل لا بالقول على اتهامات اعدائنا لنا بالهمجية والتخلف، ولنثبت أننا نملك فنا حضاريا جديرا بتطلعاتنا وآمالنا نحو حياة حرة كريمة في ظل سلام مشرف وعادل ◆

نص لموليير من إخراج حسن عويني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكثر من ثلث أفلام العالم على الأقل تُعتبر من الأفلام «المفقودة»: أغلب الأفلام الصامتة، والكثير من الأفلام الناطقة الأولى. ومنذ تأسيس أول سينماتيك عام ١٩٣٥ بدأ عدد الأفلام المفقودة في التراجع نسبيا، فهناك الكثير من أفلام الأربعينيات، وأكثر من أفلام الخمسينيات، وهكذا.

وهناك أسباب عديدة وراء فقدان ثلث أفلام العالم، بل ويختلف معنى الفقد بين أصل مفقود توجد منه نسخة، وأصل ناقص أو مشوه، وهكذا. ومن الناحية المنطقية لا يوجد فيلم مفقود مادام لم يُبحث عنه، ولا نهاية للبحث. فالأحرى بنا أن نعتبر الأفلام المفقودة هي الأفلام التي لا يبحث عنها أحد، كما هي الحال بالنسبة للأفلام المصرية.

سمير فريد - مصر

العثور على فيلم مصري مفقود

«سيوة» معجزة في نيويورك

وقد كان من بين همومي في رحلتي إلى الولايات المتحدة الأمريكية خريف عام ١٩٩٧ في إطار برنامج «إنترناشيونال فيزتورز بروجرام» الذي تنظمه يونايتد ستات إنفورماشين أجينسي، معرفة الأفلام المصرية في مكتبات الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم السينمائية في لوس أنجليس ومكتبة الكونجرس ومكتبة أمريكان فيلم إنستيتيوت في واشنطون، فلا يوجد أي فيلم مصري صامت من أفلام المحترفين الطويلة أو القصيرة (أفلام بيومي وفيلم محمود خليل راشد تُعتبر من أفلام الهواة ولا يقلل هذا من قيمتها بالطبع)، ومن بين نحو ثلاثة آلاف فيلم طويل ناطق، هناك ألف فيلم مفقود على الأقل. ولذلك لا مبالغة إذا قلنا إن العثور على فيلم مصري مفقود يصبح بمنزلة «معجزة»، وهو ما حدث في نيويورك خريف ذلك العام.

سألت في أمريكان فيلم إنستيتيوت في واشنطن عن الأفلام المصرية في المكتبة، وجاء الرد مطبوعا من الكمبيوتر: هناك فيلم رقم ١٦١٠٩ بعنوان «سيوة: فتى الصحراء» إنتاج عام ١٩٣٧، إخراج فيكتور ستولوف في مكتبة متحف الفن الحديث في نيويورك. وهناك فصل من فيلم غير معروف العنوان رقم ٢٢٢٤١. قلت إنني ذاهب إلى نيويورك بعد أيام، وأود مشاهدة الفيلم في متحف الفن الحديث، وخلال ساعات تم تحديد موعد العرض، وإبلاغ المخرج لحضوره. قلت المخرج، فرد محدثي: نعم إنه يعيش في نيويورك، وقد سعد كثيرا بأن هناك من مصر من يريد مشاهدة فيلمه.

ستولوف: أذكر هذا الاسم، وكل ما أعرفه عنه أنه كان من «الأجانب» الذين عملوا في السينما المصرية في بداية الثلاثينيات، ولكن ماذا كان يعمل بالضبط؟ وما هذا الفيلم الذي أخرجه عن سيوة عام ١٩٣٧؟ لا أعرف. وفي الموعد المحدد التقيت مع ستولوف في متحف الفن الحديث. جرى الحوار لمدة ساعة قبل عرض الفيلم، ولمدة ساعة أخرى بعد العرض على مائدة الغداء في أحد مطاعم نيويورك القريبة من المتحف. كان الحوار متناثرا. وكنت في حاجة إلى أرشيفي الخاص في القاهرة لإعداد الأسئلة. ولكن لم يكن هناك مفر من الحوار من دون إعداد مسبق. حاولت من خلال الحوار معرفة أكبر قدر ممكن من «المعلومات» عن حياة الرجل وأعماله، وفي نهاية اللقاء وعدني بإرسال مجموعة من الوثائق، وأوفى بوعده وأرسلها.

استمعت إلى الشريط الذي سجلت عليه الحوار، وقمت بتفريغه، وهذه صياغته بعد إعادة ترتيب الأسئلة ومن دون تدخل في الاجابات:

من أنت؟

- ولدت في طشقند عام ١٩١٣ لأبوين من اليهود الروس، وقد هاجرت أسرتي إلى الإسكندرية عام ١٩١٥ وأنا في الثانية من عمري. وفي الاسكندرية عشت طفولتي وشبابي، ولم أترك مصر إلا حينما وصل روميل إلى «العلمين» في أثناء الحرب العالمية الثانية. كان والدي يريدني أن أصبح محاميا، ولذلك أرسلني إلى باريس عام ١٩٣٣ لدراسة الحقوق، ولكني وقعت في حب السينما في باريس، ولم أستكمل دراستي في الحقوق. وفي باريس عام ١٩٣٤ عملت مراسلا لجريدة «كوكب الشرق» العربية وجريدة «لو جورنال دو ديمانش» الفرنسية... كنت أرسل للجريدتين رسائل عن السينما في فرنسا... وعدت إلى مصر عام ١٩٣٤ وعملت في السينما.

كيف كانت البداية؟

- كنت - ومازلت - أحب كل الأعمال السينمائية. عشت طوال حياتي أمارس الكتابة والتصوير والاخراج والمونتاج والتمثيل في أفلام طويلة أو قصيرة، تسجيلية أو تمثيلية في كل مكان في العالم. لقد عملت في مدن كثيرة في أوروبا وآسيا وأفريقيا وأمريكا حتى أنني لا أستطيع إحصاءها. كانت البداية في «جريدة الشرق الناطقة» وهي جريدة سينمائية إخبارية أسسها روسانو عام ١٩٣٤، وكنت المدير الفني لها. كانت أول جريدة ناطقة في مصر، وقد صدرت تحت رعاية الملك فؤاد.

افتتح ستوديو مصر عام ١٩٣٥، وكان - ولا يزال - أكبر ستوديو في مصر وأفريقيا والعالم العربي والشرق الأوسط.

عندما عدت من باريس قلت لوالدي لن أكون محاميا ولكني سأعمل في السينما. قال لي: أنت مجنون لتعمل في الأفلام خاصة أنها لا تزال صامتة في عصر السينما الناطقة. قلت: سوف نأتي بالصوت إلى مصر. وفعلا كانت جريدة الشرق ناطقة، ولكن ستوديو مصر كان نقطة التحول الكبرى بالطبع. مع وجود ستوديو مصر لم تعد هناك مشكلة صوت، ومن خلال مهندس الصوت مصطفى والي، وكان صديقي، عملت في ستوديو مصر... وأخرجت أول أفلامي القصيرة «فانتازيا عربية» من انتاج ستوديو مصر. في هذا الفيلم مثلت كوكا واسمها الحقيقي ناجية إبراهيم أول أفلامها... تعاقدت معها بـ ٤ جنيهات... وفي هذا الفيلم مثلت للمرة الأولى دور بدوية وهو الدور الذي عُرفت به بعد ذلك في أفلام إبراهيم لاما ونيازي مصطفى الذي تزوجها.

متى عُرض هذا الفيلم؟

- عُرض مع فيلم «الغندورة» عام ١٩٣٦... وبعد شهور توفي الملك فؤاد، وقمت بإخراج فيلم تسجيلي عن الجنازة، عُرض مع أحد أفلام أرنست لوبيتش في سينما رويال... وفي عام ١٩٣٧ عملت مساعدا مع كمال سليم في أول أفلامه «وراء الستار»... ثم أخرجت فيلم «سيوة»... كان أول فيلم «دوكيو دراما» في مصر... هناك نسخة أخرى من الفيلم في السينماتيك الفرنسي.

وماذا عن فيلم «سيوة»؟

- عشت في الإسكندرية حتى عام ١٩٣٠، ثم ذهبت مع أبي إلى القاهرة حيث عمل مدرسا في مدرسة الفنون التطبيقية، ثم ذهبت إلى باريس عام ١٩٣٣، وعدت عام

المخرج فيكتور ستولوف

١٩٣٤... لم أكن أعرف شيئا عن سيوة أو عن الصحراء. ولكني كنت ومازلت أعشق السفر والمغامرة هنا وهناك... كانت مغامرة سيوة من أروع مغامراتي... ذهبت إلى مرسى مطروح بالقطار. ثم بالسيارة إلى سيوة... لا أريد أن أتحدث عن الفيلم مادمت ستشاهده... الأفضل أن يتحدث كل فيلم عن نفسه من خلال مشاهدته...

ألم تفكر في إخراج فيلم تمثيلي طويل في مصر... عن مصر؟

- إنه حلم حياتي الذي لم يتحقق. وبالرغم من أنه لم يتحقق فقد أسعدني الحلم وعشت معه لحظات رائعة... في عام ١٩٣٧ كنت أعمل مع كمال سليم كما ذكرت. وكنا أصدقاء... حزنت جدا لوفاة هذا المخرج النابغ في ذروة شبابه... سألته عن قصة تصلح للسينما فقدم لي قصة في صفحتين عنوانها «البقرة». اشتريتها منه بـ ٢٥٠ قرشاً عام ١٩٣٩. كانت القصة عن الفلاحين المصريين (١٤ مليونا في ذلك الوقت) والذين لم يصنع عنهم أي فيلم حقيقي... كتبت سيناريو الفيلم. واتفقت مع توفيق الحكيم لكتابة الحوار... وعشنا معا لفترة في قرية «أبو رجوان البحرية» في محافظة الجيزة لكتابة الحوار... ولكن قامت الحرب العالمية الثانية وتوقف المشروع.

من كان منتج الفيلم؟

المنتج الفرنسي مولينيه... عرضت «سيوة» في باريس في بداية عام ١٩٣٩... وكان مولينيه الذي ذهب مع مالرو إلى إسبانيا حاضرا في العرض... وبعد أن شاهد الفيلم سألني إن كان لدي قصة تصلح لفيلم مثل «سيوة»، قلت نعم «البقرة»... وبعد أن عدت إلى القاهرة قرأت له القصة بالتليفون، فأرسل لي العقد، وبمقتضاه اتفقت مع توفيق الحكيم.

هل قمت بزيارة إلى مصر بعد أن غادرتها أثناء الحرب العالمية الثانية؟

صورت في مصر «حكايات القاهرة» عام ١٩٥٢ لحساب إحدى شبكات التلفزيون الأمريكية... فيلم من ٣ أجزاء منها جزء عن الأقباط في مصر، وجزء عن تاريخ المسيحية في مصر... وفي عام ١٩٨٠ قمت بزيارة مصر، وأسعدني كثيرا اللقاء مع توفيق الحكيم في جريدة «الأهرام» بعد كل هذه السنوات...

ما الذي تفكر فيه الآن؟

أفكر في صنع أفلام على الإنترنت. أتمنى زيارة مصر مرة أخرى... أنا هنا في نيويورك من ٢٠ سنة، ولكني لا أكف عن التفكير في الذهاب هنا وهناك... أخرجت عام ١٩٦٧ في الهند فيلما بعنوان «جواز سفر إلى العالم»... صحيح... هل هناك جواز سفر إلى العالم؟!

وثائق ستولوف

عدت إلى القاهرة، وبعد أيام وصلني خطاب رقيق من ستولوف، ومعه العديد من الوثائق هي:

- خطاب تكليفه مراسلة جريدة «كوكب الشرق» العربية لصاحبها ورئيس تحريرها أحمد حافظ عوض بك من باريس بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٣٤.

- خطاب تكليفه مراسلة جريدة «لوجورنال دوديمانش» الفرنسية التي كانت تصدر في القاهرة من باريس بتاريخ ٢٨ مايو ١٩٣٤.

- صورة من الكادر الأول من جريدة «الشرق الناطقة» وأمام اسمه أنه المدير الفني للجريدة.

- صورة من خبر بالفرنسية في «لو جورنال دوديمانش» في ٣٠ سبتمبر ١٩٣٤ يشير إلى أن جريدة الشرق الناطقة تصدر برعاية الملك فؤاد. وصورة من إعلان عن الجريدة ووصفها بأنها «لحوادث القطر المصري والشرق الأدنى» العنوان ٢ شارع التلغراف المصري بالقاهرة تلفون ٥٢٦٢١.

- صورة من إعلان عن عرض فيلم «فانتازيا عربية» مع فيلم «الغندورة» وأن العرض يبدأ من ٢٣ مارس ١٩٣٦ حتى ٢٩ مارس.

- صورة من إعلان عرض فيلم «جنازة الملك فؤاد» في سينماتوغراف رويال من ٤ إلى ١٠ مايو ١٩٣٦، ويتضمن الإعلان النص التالي: «الفيلم الرسمي الكامل لمشهد جنازة المغفور له الملك فؤاد الأول».

- ثلاث قصاصات صحافية عن فيلم «سيوة» باللغة الفرنسية نُشرت عام ١٩٣٨.

وثائق أخرى

وبالبحث عن ستولوف في أرشيفي الخاص، وجدت محمد السيد شوشة يقول في مقدمة سيناريو «العزيمة» وهو فيلم كمال سليم الأشهر الذي أخرجه عام ١٩٣٩ ونُشر عام ١٩٧٥ أن كمال سليم كتب سيناريو فيلم تسجيلي عن واحة سيوة بعنوان «الصحراء» من إخراج الروسي الأصل ڤيكتور ستولوف. ومن الواضح تماما أن الأمر قد اختلط على شوشة، فاسم كمال سليم لايرد في عناوين الفيلم، حتى لو كان له دور ما في الفيلم لذكره ستولوف الذي تحدث باعتزاز كبير عن صداقته لكمال سليم وأنه مؤلف فيلم «البقرة» الذي حلم بإخراجه طويلا.

وفي مجلة «أهل الفن» الأسبوعية العدد ١٦ في ٢٦ يوليو ١٩٥٤ نشر محمد دواره أن كمال سليم ألف قصة عنوانها «البقرة» عام ١٩٤١، ولكن ستوديو مصر وكل شركات السينما رفضت انتاجها حيث لم تتوقع أن توافق عليها الرقابة «بأي حال من الأحوال». ويقول دواره أنه كان في ذلك الوقت «موظف أجنبي» في ستوديو مصر يدعى ستولوف أعجب بالقصة وقال لكمال سليم إن من الممكن إنتاجها بواسطة شركة أوروبية، وقام ستولوف بالفعل بعرضها على عديد من الشركات الأوروبية وخاصة في إيطاليا. وأن من بين من عرض عليهم ستولوف القصة ڤيتوريو دي سيكا. ويرى دواره أن قصة «البقرة» تشبه قصة فيلم «سارق الدراجات».

نشر دواره النص الكامل لقصة «البقرة» على النحو التالي:

«كان الفلاح المصري الفقير بطل القصة يمتلك بقرة يعتمد عليها كل الاعتماد في حياته، بل هي قوام تلك الحياة وعمودها الفقري، وذات يوم سرقت البقرة ففقد بفقدها كل شيء وتحول جهاده من الكدح والكفاح في سبيل لقمة العيش إلى البحث عن البقرة المفقودة... وعاونه أصدقاؤه وأحباؤه في بحثه وتنقلوا معه من مكان إلى مكان. ذهبوا إلى أوكار اللصوص وإلى مخابئهم المجهولة، وتعرفوا إلى شخصيات لم يكن لهم بها عهد من قبل، وشهدوا مواقف ومناظر لم تكن تخطر لهم على بال، وتعرضوا لمخاطر ومتاعب لم يكونوا يظنون أنهم سيتعرضون لها.

ولكن كل ذلك ذهب عبثا، ولم يؤد إلى نتيجة، فقد اختفت البقرة إلى الأبد. وأخيرا يذهب الفلاح إلى سوق البهائم ويرى بعينيه مئات الأبقار التي غفل عنها أصحابها وتركوها في العراء انتظارا لبيعها، فيغريه المنظر ويحمله على التفكير في سرقة إحداها ويصرف ولده المرافق له حتى لايراه في موقفه المزري ولايشهده في ساعة من ساعات ضعفه. وما يكاد يسرق البقرة ويجذبها خلفه حتى يقبل أصحاب البقرة والراغبون في شرائها وكأن طاقة من السماء قد انفتحت ولفظتهم بالعشرات بل بالمئات، ويقبض على الفلاح المسكين، ويأخذ الجميع في سبه وضربه وإهانته ويدعون البوليس للقبض عليه. وفي هذه اللحظة المؤثرة وفي هذا الموقف المزري يقبل الطفل الصغير ابن الفلاح فيبكي ويضرع إلى القوم أن يخلوا سبيل والده فتتغلب الناحية الإنسانية على نفوسهم، ويخلون سبيله فعلا بعد أن ينصحوه بعدم العودة إلى مثل ما ارتكب... وبين الألوف المنتشرين في السوق يذوب الفلاح وولده ويمضي كل في سبيله وليعيش كل في قصته وفي كفاحه وفي مشكلته التي قد تكون بقرة أو جاموسة أو أي شيء من الأشياء!».

ونشر دواره قصة «سارق الدراجات» على النحو التالي:

«إن قصة سارق الدراجات تتلخص في أن مشكلة البطالة استفحلت في إيطاليا وكان من ضحاياها ميكانيكي اضطر إلى بيع بعض أثاث منزله ورهن البعض الآخر كي يعيش هو وأسرته. وذات يوم أعلنت إحدى المؤسسات عن حاجتها إلى عامل لصق إعلانات واشترطت أن يكون مالكا لدراجة. ومن مفارقات القدر أن المتقدمين لهذا العمل من المتخصصين في لصق الإعلانات لم يكونوا يملكون دراجات، بينما الميكانيكي الذي لا يعرف شيئا عن هذه المهنة كان يملك واحدة ولكنها مرهونة.

ويعود الميكانيكي إلى منزله كي يحمل بعض «المراتب» وبعض الأثاث ويذهب بها إلى المكان الذي رهن فيه دراجته فيضع هذه في مكان تلك ويتسلم الوظيفة لأنه يملك دراجة، بينما باقي المتقدمين ليست لهم هذه الميزة.

> «ستولون» هو تلميذ من تلامذة المرحوم كمال سليم تلقى مبادئ السينما على يديه وعرف أسرارها وخباياها، وأخرج في مصر فيلما كبيرا عن واحة سيوة في عام ١٩٣٧، لم يستعن فيه بالممثلين، بل جعل الأهالي أنفسهم يقومون بالتمثيل

وذات يوم بينما وقف فوق سلمه في أحد الشوارع وأخذ في لصق إعلان وبينما هو منهمك في عمله الذي لا يجيده مستغرق فيه، جاء لص من لصوص الدراجات المنتشرين في إيطاليا في ذلك العهد فسرق الدراجة ومضى بها مسرعاً.

ويهبط الميكانيكي الذي تحول إلى لاصق الإعلانات ليكتشف الحقيقة المؤلمة، وتتحول حياته نتيجة ذلك من الكفاح في سبيل لقمة العيش إلى الجهاد في سبيل العثور على الدراجة المفقودة، ويتجول هو أوصدقاؤه وأحباؤه وينتقلون من مكان إلى مكان ويرتادون أمكنة اللصوص وبؤرهم دون جدوى. وأخيرا تحمل الرجل قدماه إلى ملعب كبير لكرة القدم، حيث كانت تجرى مباراة كبرى فيرى عند أبوابه مئات الدراجات فتراوده نفسه على سرقة إحداها إنقاذا لنفسه وعياله من الجوع، ويأبى أن يظهر في هذا الضعف أمام ولده الصغير فيصرفه، وبينما يهم بسرقة الدراجة ويركبها فعلا يخرج ألوف المتفرجين على المباراة فيقبضون عليه ويشبعونه ضربا وسبا إلى أن يعود ولده على أصوات الصياح فيبكي حتى يؤثر فيهم فيغلبون الناحية الإنسانية على ناحية حب الانتقام ويعفون عن الخاطئ ليذوب هو وولده بين الوف الجماهير، كما تذوب مشكلة دراجته بين مشاكلهم سواء كانت هذه المشاكل دراجات أو غير دراجات».

وفي العدد ١٨ الصادر في ١٩ أغسطس ١٩٥٤ نشر محمد دواره في المجلة نفسها أن فتحي صالح حسين مخرج قسم الأفلام الصحية بوزارة الصحة جاء إلى مقر المجلة وقال ان لديه ما يقوله عما نُشر حول ستولوف والعلاقة بين قصة كمال سليم وقصة فيلم دي سيكا. ودار معه هذا الحوار:

ما العلاقة التي تربط بينكم وبين موضوع كهذا؟

- العلاقة موجودة فعلاً، وهي أنني تلميذ من تلاميذ المرحوم كمال سليم، وفي الوقت نفسه قمت بدور المساعد للمخرج ستولوف الذي ذكرتم اسمه في مقالكم دون أن تذكروا مهنته الحقيقية وكأنه نكرة من النكرات والذي اكتفيتم في وصفه بقولكم إنه كان موظفا باستوديو مصر.

مادام الأمر كذلك، فلنبدأ من حيث يجب أن نبدأ، من هو ستولوف؟ وماذا يعمل الآن؟

- إن ستولوف تلميذ من تلامذة المرحوم كمال سليم، تلقى مبادئ السينما على يديه وعرف أسرارها وخباياها من واسع علم ذلك المخرج المصري الذي فقدنا الكثير، والكثير جدا بفقده.

وهل له جهود في دنيا الإخراج؟

- أخرج في مصر فيلما كبيرا عن واحة سيوة في عام ١٩٣٧، والجديد في هذا الفيلم أنه لم يستعن فيه بالممثلين، بل جعل الأهالي أنفسهم يقومون بالتمثيل حتى يوفر للفيلم واقعية تامة، وقد قام بتصويره المصور المعروف ڤيري ڤركاش.

غادر ستولوف مصر منذ سنوات وعرض فنه على السينمائيين في الخارج فاقتنعوا به واعترفوا بفنه وأسندوا إليه مهمة إخراج أفلام كبيرة... وفي عام ١٩٥٢ عاد إلى مصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لتصوير ثلاثة أفلام للتلفزيون عن مصر وتاريخها.

ومن أين أتى ستولوف إلى مصر، وما موطنه الأصلي، وكيف اتجه إلى الإخراج السينمائي؟

- إن ستولوف روسي أبيض، وقد هاجرت عائلته إلى باريس. وكان والده «أبرام ستولوف» رساما ماهراً. وبعد أن أقاموا فترة في باريس، رحلوا إلى الصين حيث تخصص الأب في الرسم الصيني البارز على الأثاث... ومن الصين هاجرت الأسرة مرة أخرى إلى مصر حيث عمل أبرام أستاذاً في مدرسة الفنون التطبيقية، وما زالت بعض آثار فنه معروضة إلى الآن في مدخل المدرسة... وقد أسس بعد ذلك «ورشة» ممتازة لصنع الموبيليا الفاخرة ذات الطابع الصيني التي اشتهرت شهرة كبيرة، وكان من زبائنها معظم العائلات المصرية الكبيرة، وكان ثمن الغرفة التي يصنعها لا يقل عن ثلاثمائة جنيه وقد يصل إلى أربعمائة في أيام الرخاء السابقة للحرب!.

وكان لأبرام هذا ولدان أحدهما، وهو الأكبر، فيكتور ستولوف الذي درس الحقوق الفرنسية، ولكنه لم يتم دراسته بسبب هوايته السينما... والثاني فيليب ستولوف الذي نال شهادة الحقوق الفرنسية، كما نال دبلوماً من الجامعة الأمريكية ويعمل الآن وكيلا لشركة مترو جولدوين ماير بباريس.

ترك فيكتور ستولوف دراسة الحقوق واتجه إلى السينما، وتعرف إلى المرحوم كمال سليم وعمل مساعدا له، وقد كان هو مساعده في فيلمه الأول «وراء الستار» الذي قامت ببطولته المطربة «رجاء عبده» بالاشتراك مع «عبدالغني السيد»، ثم استقل بالعمل عندما أخرج فيلم «سيوة». ولكنه لم يبتعد عن كمال سليم، بل ظل على اتصال وثيق به، يستشيره في كل صغيرة وكبيرة، ويسترشد بتوجيهاته.

نشكرك باسم قراء «أهل الفن» على هذه المعلومات التاريخية القيمة عن ستولوف وعن علاقته بالمرحوم كمال سليم ولكن موضوعنا هو «سارق البقر» فهل لديك معلومات في هذا الشأن؟

- الواقع أن الموضوع شائك ودقيق لأنه يتعلق بشخصين عزيزين عليّ، ولأن أحدهما في عالم الغيب، والآخر بعيد عن مصر في الوقت الحاضر، ولكني أستعين بالله وأقرر كل ما أعرف عن هذا الموضوع إحقاقا للحق وخدمة للتاريخ الفني.

في عام ١٩٣٩ أخذ ستولوف فكرة قصة مصرية من المرحوم كمال سليم وكان اسمها الأصلي على ما أذكر هو «البقرة» وليس «سارق البقر» وهي قصة ترمي إلى تصوير حالة الذل والهوان والاضطهاد التي كان يعانيها الفلاح المصري وقد بدأت معالجتها سينمائيا بتصوير تقديس قدماء المصريين للبقرة وبكلام الإله هاتور المأخوذ عن الآثار، ثم انتقلت إلى العصر الحديث فصورت حالة الفلاح يملك بقرة تغنيه عن العمل كأجير عند أصحاب الأملاك، ثم سرقة هذه البقرة وما تعرضت له حياة الفلاح بعد هذه السرقة. كتب ستولوف سيناريو القصة باللغة الفرنسية وقمت أنا بترجمته إلى اللغة العربية، ثم قدمنا ملخصا للقصة لوزارة الداخلية ومازال الملخص المختوم من إدارة المطبوعات موجودا عندي إلى الآن.

واتفق ستولوف مع المرحوم كمال سليم على أن يقوم الأول بإخراج الفيلم في مصر، وأن يتبع في إخراجه طريقته التي يؤمن بها، وهي عدم الاستعانة بممثلين محترفين وتكليف الأهالي أنفسهم بالتمثيل وقد اختير للفيلم اسم جديد مؤقت هو: «أرض مصرية».

وعلى إثر موافقة وزارة الداخلية المصرية على ملخص القصة، قام ستولوف بتسجيلها في جمعية المؤلفين بباريس برقم ٤٩٤٩ ثم اتفق مع المنتج «كورنيلون مولينيه من شركة س.س.س، على إنتاجها في مصر لحسابه، وطلبت الشركة أن يكون كاتب الحوار هو الأديب الكبير الأستاذ توفيق الحكيم الذي كان في ذلك الوقت مديراً لإدارة التحقيقات بوزارة المعارف، وكلف التصوير الفنان «چون چون چنس» الذي قام بتصوير فيلم «أربع ريشات بيضاء» لألكسندر كوردا في السودان وكان في طريق عودته إلى أوروبا... اخترنا قرية «أبورجوان» من أعمال مديرية الجيزة لتصوير الفيلم، كما قرر ستولوف عدم الاستعانة بأي ممثل من الممثلين بناء على ما آمن به، وكنت أنا مساعده في الإخراج وبعد أن قمنا بتصوير بعض مناظر قليلة وكان في صحبتنا الأستاذ توفيق الحكيم توترت العلاقات الدولية وظهر شبح الحرب فأوقفنا العمل وعدنا إلى القاهرة، وبدأ ستولوف يفكر في مغادرة البلاد إلى الخارج، ولما كانت زوجته إنجليزية وقريبة للورد «چورت» الذي كان قائدا في معركة دنكرك ثم حاكماً لفلسطين فقد فكر في السفر إلى إنجلترا أو أستراليا، وفعلاً سافر إلى إنجلترا قبل قيام الحرب بأسبوع واحد، ومنها إلى هوليوود حيث ألقى محاضرة قيمة عن كمال سليم استمع إليها أساطين في السينما في مدينة السينما...

وفي سبتمبر ١٩٤٦ عاد ستولوف إلى مصر حيث أقام لمدة شهر واحد زار خلاله قبر كمال سليم أكثر من مرة، وعندما سألته عن مصير الفيلم قال إنه عرضه على منتجين في أوروبا ولم يصل إلى نتيجة بعد!... وفي عام ١٩٤٧ سافرت إلى إيطاليا وعملت معه مساعداً واشتركت معه في عرض الفيلم المصري على منتجين أمريكيين وإيطاليين، ولكننا لم نصل إلى نتيجة، لأنه كان مرتبطاً ببعض أعمال عاجلة في هوليوود، وسافر هو فعلاً إلى أمريكا بينما عدت أنا إلى مصر... ولم ألتق به بعد ذلك إلا عندما جاء إلى مصر لتصوير أفلام التلفزيون، ولم يفتني أن أسأله عن مصير الفيلم فأخبرني أنه بعد الفراغ من تصوير تلك الأفلام سيتخذ نحوه إجراءات عملية... ثم مضت الأيام إلى أن قرأت مقالكم... «وقد كتبت إلى ستولوف بشأنه وأنا في انتظار رده الذي سأبلغكم إياه».

واستطرد دواره بعد الحوار قائلاً:

ورجعنا إلى توفيق الحكيم في كتابه «حمار الحكيم»، حيث سجل بقلمه البارع كل ما يتعلق بصلته بهذا الفيلم فإذا به يقول في وصف ستولوف:

«فلما أقبل عليّ، وجدت رجلاً في طور الشباب، أشقر الشعر، حليق الشارب، أنيقاً رشيقاً، حياني في احترام وجلس يحدثني في طلاقة ولباقة عن شريط سينمائي تصور أكثر وقائعه الريف المصري، وتدور حوادثه في قرية مصرية، ويقوم بالكثير من الأدوار فيه الفلاحون أنفسهم دون الالتجاء إلى ممثل محترف من الممثلين المصريين، حتى يستوثق من صدق الصور، وأن يوضع كل ذلك داخل إطار قصة سينمائية قد تم صنعها بالفعل، وأن المتولي إخراج هذا كله والإنفاق عليه شركة سينمائية فرنسية، فقاطعته في رفق.

- وماذا تريدون مني بعد كل هذا؟

- الحوار...

ووافق توفيق الحكيم فعلاً وسافر مع ركب السينمائيين إلى القرية القريبة من البدرشين ولكنه لم يكتب حرفا واحداً من الحوار وفسخ العقد بينه وبينهم لأنه اقتنع بأنه لم يخلق لكي يضع كلاماً لأشخاص، وإنما ليضع أشخاصاً يتكلمون... وتركهم وسافر إلى أوروبا!...

إن توفيق الحكيم لا يذكر حرفاً واحداً من قصة ذلك الفيلم لأنه لم يقرأ القصة وإن كان قد أبقاها لديه أكثر من شهر...

واختتم دواره مقاله قائلاً:

والنتيجة

- أن هناك قصة وضعها كمال سليم وأخذها ستولوف.
- أن هذه القصة عرضت على أكثر من منتج أوروبي.
- أن موضوع هذه القصة هو سرقة بقرة من فلاح يعتمد عليها كل الاعتماد وما حدث له بعد سرقتها وهو موضوع سارق الدراجات نفسه.

وهو الشيء نفسه الذي قررناه في مقالنا الأول.

وقد بقي أمر واحد هو خطاب ستولوف المنتظر... ونحن في انتظاره».

> «من الأرجح أن يكون أحمد حسنين باشا وراء انتاج فيلم «سيوة... فتى الصحراء»، فليس من المنطقي أن يكون «رجل الصحراء» و«راعي الملك» بعيدا عن إنتاج أول فيلم عن المنطقة التي «اكتشفها»»

سيوة: فتى الصحراء

كان فيلم «سيوة: فتى الصحراء» أول فيلم يصور في واحة «سيوة» في الصحراء الغربية بمصر، وقد تم التصوير عام ١٩٣٧ بعد سنوات ليست كثيرة من أول رحلة قام بها رحالة مصري إلى هذه الصحراء عام ١٩٢١، وهو أحمد حسنين الذي قام برحلة ثانية إلى المنطقة نفسها عام ١٩٢٣، وأصدر عن رحلتيه كتابه «في صحراء ليبيا» عام ١٩٢٥، والذي صدر بالإنجليزية في العام نفسه تحت عنوان «الواحة المفقودة» (The Lost Oasis).

يقول المؤرخ د. يونان لبيب رزق في قراءته لتاريخ جريدة «الأهرام» بمقال نُشر في الجريدة نفسها في ١٠ أغسطس ٢٠٠٠ إن أحمد حسنين (١٨٨٩-١٩٤٦) درس في جامعة أكسفورد في لندن وعاد إلى مصر عام ١٩١٤ حيث عمل سكرتيراً خاصاً للجنرال ماكسويل قائد القوات البريطانية في مصر. ولم يكن قد سبق حسنين إلى «اكتشاف» الصحراء الغربية غير الرحالة الألماني رولفس عام ١٨٧٩، ولكن بينما لم تتم رحلة رولفس لشكوك سكان الواحات في مقاصده، أتم حسنين رحلتيه حتى لقبته الصحافة المصرية بـ «رجل الصحراء». وفي احتفال كبير بدار الأوبرا في القاهرة ١٩ نوفمبر عام ١٩٢٣ ألقى حسنين محاضرة مصحوبة بصور على الفانوس السحري عن رحلتيه حضرها الملك أحمد فؤاد بنفسه، وبعد المحاضرة أنعم عليه بلقب «بك». وعندما ذهب ولي العهد فاروق للدراسة في لندن كان أحمد حسنين هو راعيه، وعندما تولى فاروق الحكم عام ١٩٣٧ اختار أحمد حسنين رئيساً للديوان الملكي عام ١٩٤٠ وأنعم عليه بلقب باشا.

والأرجح أن يكون أحمد حسنين باشا وراء إنتاج فيلم «سيوة: فتى الصحراء»، فليس من المنطقي أن يكون «رجل الصحراء» و«راعي الملك» بعيداً عن انتاج أول فيلم عن المنطقة التي «اكتشفها».

ويقول الكاتب السيريلانكي مايكل أونداتجي في نهاية رواية «المريض الإنجليزي» إنه اقتبس فقرة من مقال حسنين بك «عبر الكفرة إلى دار فور» المنشور ١٩٢٤ في وصف العواصف الرملية، وإنه استفاد منه ومن مستكشفين آخرين لاستحضار صحراء الثلاثينيات.

وهناك اختلافات بين عناوين الفيلم كما تذكرها صحف عام ١٩٣٨ الفرنسية وبين عناوين نسخة متحف الفن الحديث في نيويورك. وبينما لا يختلف العنوان الإنجليزي (Siwa, The Desert Boy) يختلف العنوان الفرنسي بين (Siwa Escale du Desert) و (Siwa, la vie d'une Oasis) ففي المقالات المنشورة عن الفيلم عام ١٩٣٨ أنه إخراج فيكتور ستولوف تصوير فرنسوا فاركاش ويوسف معلوف Francois Farkas - Joseph Malouf تأليف فيرناند كروميلينك Fernand Crommelynck موسيقى بول ديساو paul Dessau إنتاج چيمس هاميلتون بلاك James Hamilton Black تعليق حبيب بن غالية وأمينة محمد Commentateurs: Habib Ben Glia et Amina Mohamed، أما في نسخة متحف الفن الحديث فالفيلم تأليف ومونتاج وإخراج چيمس هاميلتون بلاك، وهو خطأ لاشك فيه.

«سيوة: فتى الصحراء» فيلم «دوكيو دراما» بحق كما وصفه صاحبه، فهو من ناحية يوثق المكان (سيوة) من الرمال والمقابر إلى المياه والحياة، ويعبر عن الحياة اليومية لسكان الواحة وأغانيهم الخاصة في احتفالاتهم، وعن اعتمادهم على إنتاج تمر النخيل الذي يمثل العصب الأساسي لاقتصادهم الخاص، ويوثق الزمان (١٩٣٧) من خلال نتيجة حائط عليها صورة الملك فاروق. وهو يعبر عن ذلك كله من خلال قصة بسيطة عن خلاف بين قبيلتين (سنوسي ومبارك) ينتهي بالتزام الطرفين بحكم القاضي، والاحتفال بالسلام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدأت مدرسة الصوت العالمية العمل في لندن في نهاية التسعينيات من القرن العشرين. ويجتمع سينمائيون شباب - سنويا - في متحف الصور المتحركة «متحف السينما» للتعامل مع ألمع مخرجي ومهندسي صوت ومؤلفي موسيقى وخبراء المؤثرات الصوتية، ومحترفي ومنظري الشاشة الصوتية.

وقد تفضل مدير المدرسة بإهداء تسجيلات محاضرات الاساتذة إلى مجلة «فن السينما» الروسية الشهرية، التي اختارت محاضرات المخرج السينمائي الحائز جائزة الأوسكار، المخرج المسرحي، المؤلف الموسيقي، كاتب السيناريو والممثل (مايك فيغيس) ونشرتها في العددين الخامس والسادس لسنة ٢٠٠١.

ترجمة: عبدالهادي الراوي - هولندا

الصوت .. العالم الباطني للفيلم

مايك فيغيس: اتجهت إلى السينما لأن الصوت فيها أعجبني!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان والدي مجنونا بموسيقى الجاز، وورثت عنه (مات قبل اثنتي عشرة سنة) مجموعة هائلة من الاسطوانات. وقد نمَى فيَّ حب الموسيقى. وحين كان عمري تسع سنوات - على ما أذكر - كان يجبرني على سماع عازفي الكونتروباص وضاربي النقر والإيقاع. وكان يضع اسطوانة (أرمسترونج) ويقول لي: «اسمع كيف تلعب آلات النقر والإيقاع». كان مجنونا بضارب طبول أبيض، من مدينة شيكاغو اسمه (ديف تاف)، الذي يمكن تسميته بأصل الطبالين المعاصرين. يستطيع الإنسان أن يتعلم - ببساطة - سماع الفرقة، لكن الأفضل أن يكون هناك من يقول لك: والآن حللها الى مكوناتها، ولا تستمع الى العازفين المنفردين، بل إلى الفرقة بأكملها. كان أبي يردد باستمرار «الطبال العظيم هو ذلك الذي لا تسمعه، لكن حين تحذفه يتهدم كل شيء». ولهذا أنا اهتم بآلات النقر والإيقاع اهتماما هائلا، وبالأخص تلك التي لا تثير الاهتمام ولا تحاول فرض نفسها. كأن يكون خطا لحنيا متكررا، مثلا. ولهذا أحب الموسيقى الأفريقية. بعد مرور فترة شعرت برغبة في العزف. تعلمت العزف على البوق منذ كنت في الثانية عشرة من عمري. وكان عازفي المفضل هو (أرمسترونج)، إذ أخذت ذلك من والدي. وكنت أحلم بأن أصبح عازف بوق في الجاز، وكنت أتدرب بجدية. وحين بلغت الرابعة عشرة كنت أعرف كل ارتجالات (أرمسترونج). إذ صارت تلك الارتجالات الجازية الكلاسيكية على البوق إنجيلا بالنسبة لي. بعد ذلك أخذت في سماع الموسيقى الكلاسيكية، وموسيقى الستينيات بصورة عامة، مثل (بوب ديلان) والموسيقيين الإنجليز. كنت أحب كل الموسيقى. ذهبت إلى المدرسة في نيوكاسل حيث كان مدرس موسيقى ممتازاً. ومع أني لم أكن تلميذا مثاليا فقد ساعدني في القبول في مدرسة عليا في لندن.

لم أكن أعرف أي شيء عن أساسيات الموسيقى والتكوين. كنت أستطيع عزف دور البوق، لكني لم أكن استطيع عزف الدور على البيانو من النوتة (NOTE)، بل لم أكن قادرا على قراءة النوتة بيسر. لذا كانت النتائج كارثية.

ثلاث سنوات في المدرسة مضت من غير أن أعزف. فحين يرفع الطلاب أبواقهم أرفع بوقي، وحين ينزلون أبواقهم أنزله، لكني لم أخرج صوتا واحدا في الفرقة لمدة ثلاث سنوات، كنت أخجل من عجزي عن قراءة النوتة بسرعة ويسر. وحين كنت اسمع شيئا يعجبني كنت أذهب إلى أحد المدرسين وأسأله «لقد سمعت شوبان وكان تعاقب النوتات (accord) رائعا، أرجو أن تشرح لي ما الذي يحدث في مثل هذا التعاقب؟» كان المدرس يطلب مني أن اجلس إلى الآلة لشرح ما أعنيه. في المدرسة كانوا لا يحسنون التصرف مع من لم يتعلم تعليما موسيقيا.

ولهذا فمن الناحية الشكلية كانت سنوات الدراسة الثلاث وقتا ضائعا.

لكني إذ كنت أدرس في لندن، فقد تعرفت مجموعة من موسيقيي الجاز المجانين. وخلال عشر سنوات قدمنا عروضا موسيقية في مدن كثيرة. وهكذا ولدت فكرة ارتجال الموسيقى للعروض، أي فكرة «الموسيقى الحية». وكان علي أن أعمل كثيرا في مجال التسجيل في العروض المسرحية. كانت الفرقة صغيرة جدا، لذا لم تكن تستطيع أن تسمح لنفسها بأكثر من مؤلف موسيقي واحد. لذا كنت أعمل تسجيلات الخلفيات. وفي سنة ٧٢ كان عندي ما يشبه الاستديو: مسجل «سوني» بأربعة خطوط وجهاز مزج بست قنوات. كنت أنصب الأجهزة بعد أن أكون قد سجلت كل المقاطع، (باخ)، (شارلز ايفز)، طبول. ثم أهيئ تسجيلات المقاطع التي يمكن استعمالها مرات ومرات. وكان ذلك يستغرق ثلاثة إلى أربعة أيام، وبعد ذلك التمرينات مع الممثلين، ثم إتقان ما ينبغي مزجه خلال العمل. في تلك الأيام لم يكن عندنا أجهزة متعددة القنوات ولا إمكانية لإضافة التسجيلات بعضها إلى بعض. لذا كان خطأ واحد يحدث في مقطع من عشر دقائق مثلا يكفي لتخريب كل شيء. كان علينا أن نسجل مقطعا واحدا بسبب عدم كفاية الخطوط، ثم نخفت الصوت ونستبدل المقطع بغيره، ثم نعيد النصب (tune) نرفع الصوت من جديد. فبمجرد حصول خطأ واحد كان علينا أن نبدأ من جديد. لهذا وُلدت فكرة مزج موسيقى مهيأة سلفا مع عروض حية. وكانت تلك مدرسة جيدة لمن كان ينتظره العمل بميزانيات صغيرة.

جئت إلى السينما لأن الصوت فيها يعجبني لا الموسيقى فقط، ولا الحوار فقط، ولا المؤثرات فقط، لكن وكيف تتناسب هذه كلها. لقد حاولت في المسرح الحصول على هذا التناسب الموجود في السينما: مكبرات صوت كبيرة تجعل حتى الهمس على المسرح مسموعا بصورة جيدة.

حين صورت فيلمي الأول «بيت» في ١٩٨٤- على ما أظن - كنت قد حققت العرض على خشبة المسرح، وكانت الموسيقى قد كتبت فحدث كل شيء بيسر: موسيقى جاهزة سجلناها مع الموسيقيين في استديو للتلفزيون. لقد اصطدمت بالصعوبات لاحقا في فيلم «الاثنين العاصف»، اقترحت أن أكتب الموسيقى بنفسي، ولم يعترض أحد على ذلك، لان الفيلم كان بميزانية صغيرة. فكتبت صيغة أولية للموسيقى لا بأس بها، لكن حين انتقلت إلى استديو الصوت لم أستطع حتى تصور ما الذي ينبغي عمله. فقد وجدت نفسي محاطا بأحدث الأجهزة، عاجزا عن تصور عمل هذه الآلات وكيفية تشغيلها. فوقعت تحت رحمة التقنيين الكاملة. لذا كان علي أن اشرح بالتفصيل ما الذي كنت أريده.

في الأساس أنا أعمل حسب الطريقة التالية: في أثناء تجميع الفيلم، أضع الخطوط العامة للموسيقى على جهاز التركيب في بيتي، أي أؤلف - في واقع الحال - على حسب متطلبات الفيلم، وأسجل التسجيل الأولي. وأخمن صوت دور الوتريات، ثم دور الأبواق - ربما أو دور الإيقاع. يقول الكثيرون في صناعة التسجيلات، إن النسخة الأولى - في الغالب - تكون أكثر دقة من النسخة النهائية التي تتطلب تهيئتها أسابيع طويلة من العمل.

في العادة، حين يجمعون الفيلم يسرقون موسيقى أحدهم لغرض تهيئة العرض الأول، في حين لم يكونوا قد تعاقدوا مع الموسيقي الذي سيكتب الموسيقى. إذ يشترون ما يقرب من عشرين أسطوانة إلكترونية من تسجيلات الموسيقيين المشهورة في السنين الأخيرة، ويختارون منها مقاطع يجرون عليها بعض التعديلات البسيطة ويضعونها في الفيلم. ويسمون هذه الموسيقى «الموسيقى المؤقتة».

أنا في وضع أفضل، إذ «أسرق» موسيقاي الخاصة بي، وفي مرحلة مبكرة أكثر، في مرحلة المونتاج. فمثلا أعطي المونتير اسطوانة إلكترونية من تسجيلاتي الخاصة، وأطلب منه تسجيل الخط الخامس مثلا، قبل أن يشرع في المونتاج. فيفهم المونتير المفتاح العاطفي الذي أريده لحل هذا المشهد ومدى أطوال اللقطات المسموح بها هنا، وهل ينبغي أن يكون الإيقاع أكثر عنفا؟... وما إلى ذلك.

لكن لا تنسوا أن غالبية المخرجين لا يفقهون شيئا في الموسيقى. انهم يقدرون على صرف مبلغ ٨٠ مليون دولار لإبداع فيلم شديد التعقيد، ويستطيعون تجميعه، ثم يسلمون هذا الوليد إلى موسيقي، إلى جون ويليامس مثلا، أو أي من العشرة الأوائل، الذين يعمل أحدهم في ما لا يقل عن خمسة أفلام في وقت واحد. لذا فهم مشغولون جدا ومتعجلون أبدا. ولكل واحد منهم مساعدوه. ولهذا فإن موسيقيكم هذا سيشاهد الفيلم مرة واحدة على الشاشة إن كنتم محظوظين، أو على الفيديو في أغلب الأحيان. ثم يستمع إلى التوجيهات: أين تبدأ الموسيقى وأين عليها أن تختفي؟ ذلك أن الفيلم قد تم تأشيره. ثم يجلس إلى الآلة ليضع عددا من

الألحان. ويقول لمساعده: هنا ربما ينبغي أن تكون الموسيقى على طريقة (مالر) أو على طريقة (بارتوك). اسمعوا موسيقى (جون ويليامس). إنها كلها وصفية حياتية. كل التآلفات الصوتية (harmony) فيها وصفيات حياتية.

بعد ذلك يأتي عدد كبير من الموسيقيين الذين يكلفون المنتج رقما كونيا. يعزفون أدوارهم ثم يختفون. أما إذا أردت أن تقلل الكلفة، فعليك أن تذهب إلى بولونيا لأن الأوركسترا هناك تكلف أقل. لقد شاركت في مثل هذا العمل مرات قليلة. فحين يرفضونني مؤلفا كنت أضطر إلى عمل الفيلم مع موسيقي غيري. عقارب الساعة تمشي بسرعة شديدة حتى أنك لا تستطيع القول: انتظروا لحظة، فهذا لايعجبني. فهنا - كما يبدو لي - يجب أن يكون اللحن الصغير (minor)، حينها سيجيبونك فورا «ماذا؟ صغير؟ أي صغير؟ لقد طبعنا مائتي نسخة». أما أن تقول «عودوا - رجاء - إلى الجزء الفلاني» فذلك مستحيل، فالموسيقى قد سجلت.

لذا أكره تلك اللحظة حين أسلم ثمرة جهد سنة كاملة إلى المؤلف الموسيقي قائلا «أنت وأنا غريبان تماما، لكنك شاهدت فيلمي مرتين كاملتين. وهام هو الفيلم قد تم عمله، والآن أضف إليه - رجاء - السيكولوجيا. فأنا - طبعا - لا أعرف سيكولوجيا الشخصيات»!!! ذلك أن الموسيقى في السينما هي نوتات (note) الأبطال، هي عالم الشعور في الفيلم.

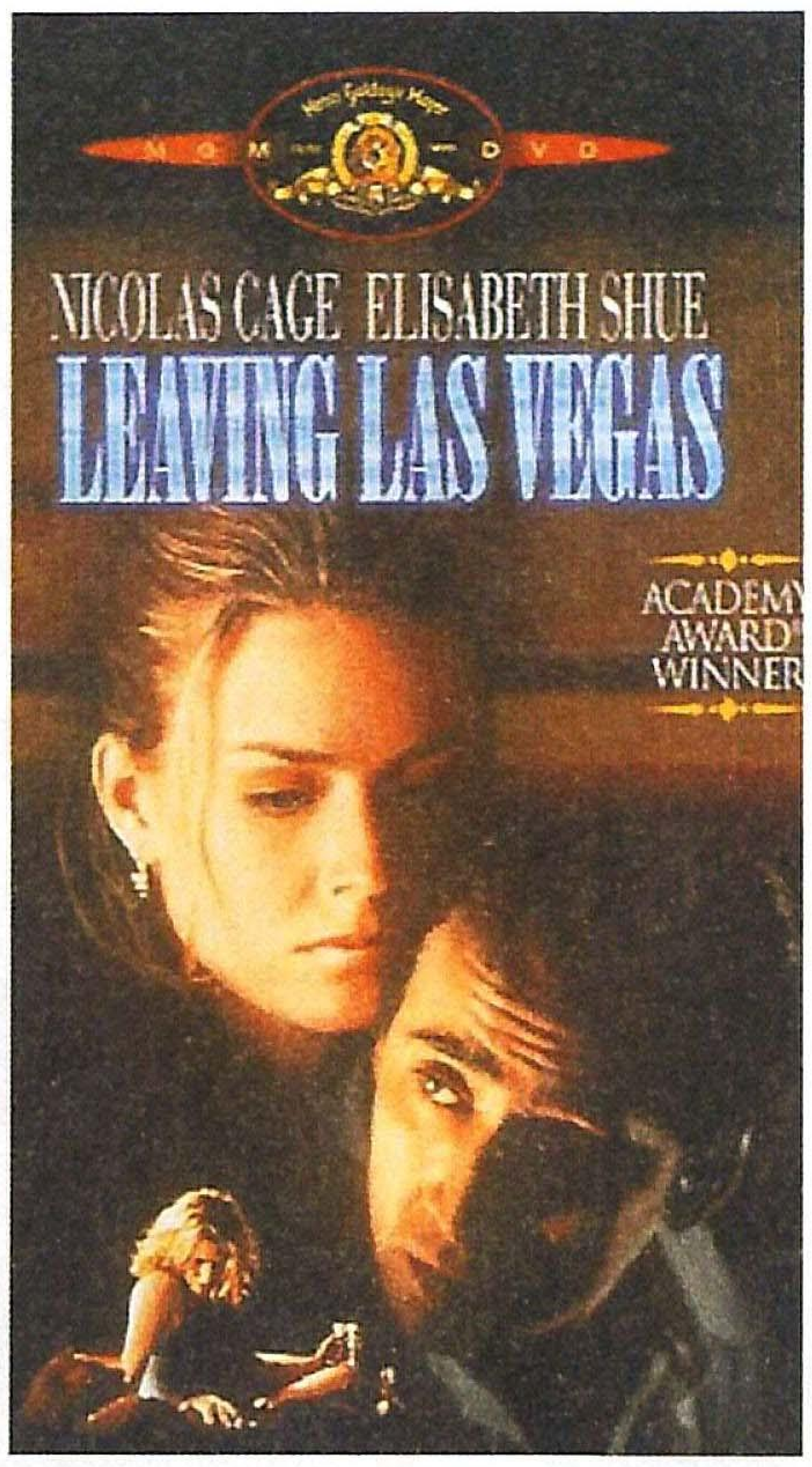
أما المنتجون... ففي أدمغتهم ترتبط النقود مباشرة بمشاعر المتفرجين، لذلك يراهنون على العاطفية والحلاوة الزائدتين. لذا يرتعبون من اللحن الصغير (minor). هناك قصة معروفة عن (غولدوين) أو عن (ماير)، حين سمع مقطعا موسيقيا وانتفض قائلا: «ما هذا الشيء المرعب؟» فأجابوه: «هذا لحن صغير» وفي اليوم التالي علقوا في الاستديو إعلاناً يقول «يمنع بعد الآن أي لحن صغير». والقصة هذه ذات مغزى، المنتجون يرتعبون من تكدير مزاج المتفرجين، وبالأخص عند نهاية الفيلم. فلو حدث ذلك في ربع الساعة الأخير، فذلك يعني مؤامرة، لأن هدف المنتج أن يخرج المتفرج من القاعة بمزاج رائق، من غير أن يعاني الخوف على مصائر الأبطال، وتلك هي وظيفة الموسيقى، وظيفة مؤلف الموسيقى. وهكذا فإن مؤلفي الموسيقى يتحكمون - بدرجة ما - في مصير السينما في العالم. لنكتف بهذا القدر.

منذ ست سنوات أدركت أني لا أملك الوقت الكافي لدراسة وإتقان هذه المخترعات الجديدة، مثل النماذج والتسجيل على القرص الصلب ونُظُم الضغط على (Scsi Interface). وبصراحة فليس لدي أي تصور عنها. كل ما أعرفه أن نوعية الصوت تكون في النهاية جيدة.

لكنها غابة عذراء حقيقية إذا كانت لا تفهم هذه التقنيات الكومبيوترية. والمخرج الوحيد هو أن تجد أحدا يفهم فيها. أنا وجدت (مارك تاكير)، وها قد عملنا معا ثلاثة أفلام حتى الآن.

ونحن نعمل بالطريقة التالية: أؤشر الفيلم أثناء عملية المونتاج، وأناقش معه بعض المسائل، وأطلب منه مشاهدة كل الأجزاء، ثم نضيف التايم كود (time code)، وهذا ما نعمله عندي في البيت، لأنه يكلفنا أقل مما يكلف في الاستديو. إذ لدي في البيت نظام تسجيل على القرص المضغوط (Pro Tools). ونبقى طيلة الوقت على اتصال بعضنا ببعض، وحين تتم عملية مونتاج الفيلم - تقريبا - نحوله إلى الفيديو مع التايم كود الذي تستطيع أجهزتي قراءته، نشرع في العمل على كل جزء من أجزاء الفيلم.

تكمن أكثر المشاكل جدية في أن الفيلم - كما تعلمون - يطبع على شكل أجزاء. ويتكون الفيلم في العادة، من ست لفات كبيرة أو اثنتي عشرة صغيرة. ولا يمكن كتابة موسيقى تبدأ في اللفة الثالثة وتستمر في الرابعة، أي أن تعبر حدود اللفة. في بعض صالات العرض يستعملون منظومة من عارضتين تتبادلان عرض أجزاء الفيلم. ويمكن أن تعمل العارضة الثانية بسرعة تختلف - قليلاً - عن العارضة الأولى، أو أن تختلف عنها في أي شيء آخر. لذا ستحدث قفزة في الموسيقى، وسيستحيل سماعها، لأن الصوت في القفزة سيكون لافتا للأذن، لهذا فإن أولى القواعد في كتابة الموسيقى للفيلم، هي مراعاة هذه الحالة العتيقة الطراز. والمضحك أن أغلب قاعات العرض الحديثة تستعمل تقنية حيث يتوحد الفيلم في لفة كبيرة واحدة. ويمكن - نظريا - كتابة الموسيقى بانتقالات إلى اللفة الأخرى، لكن من الناحية العملية، فإن ذلك غير ممكن. لهذا فإن سيكولوجية أي سرد تبقى تقودها قاعدة الأجزاء الستة. وحين يصل العمل إلى مرحلة التسجيل تسأل المونتير: «وأين نهاية اللفة عندك»؟ وحين يؤشر لك المونتير نهاية اللفة، ترد عليه «كلا كلا، اللفة لا يمكن أن تنتهي في هذا المكان، فهنا مشهد عاطفي وأحتاج فيه إلى موسيقى، لذا ينبغي إنهاء اللفة في مكان آخر. لذا ينبغي تغيير المونتاج، فهنا لا يمكن أن يكون عندي أي انقطاع في الصوت». انه لأمر مضحك ذلك أن كل ذلك يتحول - في نهاية الأمر - إلى الفيديو، حيث لا وجود لنهايات اللفات هذه.



فيلم مغادرة لاس فيغاس

أنا أحب مشاهدة الفيلم، ثم الشروع بالارتجال. في العادة أقول لمارك «(مارك)، هنا أحتاج إلى صوت الوتريات». فيذهب مارك إلى آلته الصغيرة (وهذا ما يعود عليه بمبالغ هائلة)، وأتجه أنا إلى البيانو، ونبدأ العمل.

أفضَل نصيحة حول الموسيقى في السينما، سمعتها في مقابلة صغيرة مع (انييو موريكوني)، الذي أحبه كثيرا، بسبب موسيقاه ومقالاته. فهو يقول بوجود ثلاث أو أربع قواعد لكتابة الموسيقى للسينما. إحدى هذه القواعد هي عدم تغيير السلم أبدا. وحتى داخل السلم هذا لا ينبغي المبالغة في عدد الألحان. انه قول رائع، كما أرى. فإذا كنت تبدل الهارموني باستمرار، فان عقلك سيركز - لا إراديا - على: هنا، لدينا تلوين، تغيير في السلم. يقول (بيتهوفن) إن بعض المقامات تستطيع أن تؤثر تأثيرا سيكولوجيا معينا، أن «تنصب» العقل. وكل الموسيقى الهندية مبنية على أن كل وقت معين من أوقات النهار، ومن أوقات السنة له سلم محدد. وما عليك إلا أن تجد ذلك السلم. وكما قال (موريكوني)، ينبغي تحديده، وعدم تغييره لاحقا. والسبب الوحيد لتبديل السلم، هو حدوث أحداث درامية - على الشاشة - خارجة عن المألوف، وهذا وحده الذي «يعطي التصريح» في التحول إلى سلم آخر.

أما القاعدة الثانية، فهي عدم الإغراق في استعمال التعقيدات الهارمونية. فكلما كان العمل الموسيقي أبسط كان أكثر عمقا. وأنا اتفق معه في هذا تماما. ففي نهاية المطاف إذا كنت تعمل في السينما، فوظيفتك بوصفك موسيقيا هي معاونة ومساندة وتكون مستوى ثان وثالث، غير ظاهر، أو صدى ساخر زيادة على ما قد تم عمله عن طريق الحوار والصور التعبيرية المرئية... إلخ. فالسينما فن مكثف، إذ هو مركب.

أعتقد أن الموسيقى في السينما - الآن - أصبحت مهمة جدا، وجسورة جدا، فقد كسبت لنفسها مكانة مرموقة ودورا مهما غير الروي، في حين لا تملك - في واقع الأمر - ثقلا كبيرا في معنى الفيلم. وفعلها ظاهري خالص. فالموسيقى تلولب المتفرج طيلة الوقت، لكنها لا تحمل شيئا في ذاتها.

يبدو لي أن فكرة (موريكوني) عن ضرورة التوجه إلى البساطة وإلى الاهتمام بمظهر الموسيقى، جد ضرورية. وهو في موسيقاه يستعمل القيثارة الكهربائية بالتناسب مع الصوت السيمفوني، الهارمونيكا الشفهية وغيرها من الآلات الشعبية، أي يستعمل الآلات البسيطة مع هارموني بسيط وصوت كلاسيكي.

لنعد إلى عملي أنا. بعد العمل مع (مارك) أدعو عددا من الموسيقيين المدهشين وأعرض لهم الفيلم. في هذه المرحلة أكون قد هيأت موسيقى بسيطة. إذ يعجبني حين يتكلم أحدهم على الشاشة، أن يكون كلامه على خلفية موسيقية هادئة، لا تنازعه انتباه المشاهد. إنها موجودة لا غير، لكن المشاهد يكون قد افتتن. ليس فيها أي تعقيد، لكنها تكون قد أوقعت المشاهد وجعلته يفهم المقام. وبعد ذلك تتصاعد الموسيقى، وحين تلتفت البطلة إلى الكاميرا: «أنت تعرف كم أحبك؟ لقد أحببتك دائما».

قبل سنوات عدة، سنحت لي إمكانية نادرة بالنسبة لتلك الأيام، أن أعمل مع عشرة موسيقيين ومسجلات متعددة القنوات، لم أحظ بها من قبل. وطلبت من مهندس الصوت أن يسجل كل النوتات التي يستطيع كل من الموسيقيين أن يستخرجها من آلته. ثم خفضت ذلك كله طبقة واحدة، ثم طبقة ثانية، فتوصلت إلى صوت يمكن تسميته «القضاء المحكوم». وهو صوت مفيد وضروري للفيلم، أحيانا.

”
«أعتقد أن الموسيقى في السينما - الآن - أصبحت مهمة جدا وجسورة جدا فقد كسبت لنفسها مكانة مرموقة ودورا مهما
“

في فيلمي «ضياع البراءة العذرية» يدور الحديث عن توأمين فصلا عند الولادة، يفترقان بشكل تراجيدي في مطار روما، بعد سلسلة من الأحداث القدرية. لقد بدأت التحضير لهذا الـ «عدم اللقاء» متذكرا أن المتفرج ينتظر أن يلتقي البطلان، وأن يتصادقا ويعيشا طويلا سعيدين، قريبين أحدهما للآخر. لكن لم يكن عندي في الفيلم شيء من هذا القبيل. لقد زدت في التوتر لأني أخاطب متفرجا تعود الأنماط الجاهزة. ثم يصدح لحن «القضاء المحتوم» الذي يجعل الدم يتجمد في العروق، الذي كان هنا في محله تماما. القدر ينساب في الفيلم سرا.

حين يشتغلون على الخط الصوتي، يقسمون العمل - في العادة - إلى أجزاء مختلفة. صوت الماء المتحرك في البحيرة، وصوت المكائن في المصنع وصوت ضوضاء الشارع مثلا، من اختصاص مجموعة المؤثرات، أما الموسيقى فمن اختصاص مجموعة أخرى. أما أنا فأقول: كلا، نحن نشتغل في الصوت. فصوت المطر، مثلا يمكن استعماله بصفته مؤثرا موسيقيا. وخرير الماء، حين تسجله وبعد ذلك تشغله بثلث أقل، يصبح صوتا رائعا. ويمكن مثلا، تسجيل صوت الرعد بتنويعاته المختلفة، ثم تكرارها على مفاتيح البيانو، واستعماله موسيقى مصاحبة للفيلم. أو صوت المطر. يمكن تغيير مقام المطر، وما إلى ذلك. وإذا نظرنا إلى الموسيقى من وجهة نظر هذا «التحديد»، يمكننا أن نعتبر الموسيقى بصورة عامة، صوتا، لا موسيقى ولا مؤثرات خاصة. هذا المقترب يبدو لي مثمرا أكثر من غيره.

والآن تفضلوا بالأسئلة.

● ما رأيك في علاقة الموسيقى بما وراء السطور في مشهد ما؟ أنا شخصيا لا يعجبني الصوت حين يكرر معنى السطور، أو ما يستطيع المشاهد فهمه من دون هذا الصوت، ويمكن تحديد دور الموسيقى على هذا المثال، وفهم كيف ينبغي لها أن تكون.

- أتفق معك تماماً، يجب عدم المبالغة في تحميل المتفرج ما لا يطيق، بل الأفضل أن يكون الحمل على المتفرج أقل مما يستطيع فعلا. فقد لاحظت أن المتفرج يكون شاكرا حين يتركون له مجالا ليملأه بنفسه، مستقلا. بما يجعله مشاركا في الفيلم. فليس أسهل من تدويخ المتفرج بالمؤثرات. وما آخذه على السينما، ينحصر في أن فيها الكثير من كل شيء. إذ المخرجون مرعوبون خوف أن يمل المتفرج، لذا يعطونه ٥٠ بالمائة فوق المطلوب، بل يعطون - أحيانا — عدة أمثال المطلوب.

● كل ما سمعته اليوم بعيد جدا عن الهارموني الثلاثي. فهل تعد الإيقاعات الجازية معقدة جدا بالنسبة للسينما؟

- كما سبق أن قلت، لقد كبرت في محيط جازي، وأحب الجاز حتى آخر نفس في حياتي. لكن يبدو أن الجاز - في الوقت الراهن - قد فسد كثيرا، واصبح سيئا، بل مقززاً. أنا لا أقول هذا عن كل الجاز ولكن عن الاتجاه السائد فيه. حين أتكلم مع ابني، أفهم لماذا كان يعد الجاز أكثر شيء مللا في هذا العالم، قبل أن يكتشف (مايلز)، مثلا. وهذا شيء غريب، فأنا أتصور أن الجاز ممتع جدا، من وجهة نظر صدق وحقيقية الشعور. ولغرض فهم الجاز ينبغي العودة إلى أصوله. حيث كانت الألحان البسيطة تعني الكثير، لا الموضات المبتكرة حديثا. فحين تسمع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجاز - هذه الأيام - كأنك تسمع العاملين على الكومبيوتر. بتلك الأوزان والهارموني الشديدة التعقيد. ويبدو لي شخصيا، أنه لا يوجد أروع من البعد الخماسي (quints) التام. كل شيء يبقى مفتوحا، والنغمة يمكن أن تمتد وتمتد. فذلك مريح للمنشدين. لقد استعملت مثل هذه الموسيقى بالتحديد، في فيلم «مغادرة لاس فيغاس». لقد توصلت إلى استنتاج مؤداه: إن عزف النغمة ممكن بطريقة واحدة، بأبسط ما يكون. كل الألحان المعقدة لا تصلح لي.

الجاز المبكر كان يتوهج بالسعادة، والألحان كانت تكتب على الأغلب، بالمفتاح الكبير (major triad). لكن تاريخ الجاز هو تاريخ الإدمان على الهيروين. يقول (شارلي باركنر)، أن الهيروين - كما يرى - ملائم للجاز جدا. وقد وصل كل أتباع (شارلي باركنر) من متعاطي الهيروين إلى الانطوائية المفرطة في الأسلوب، والألحان الحزينة بالمفتاح الصغير (minor) مثل «عين الملاك». ويمكن تحديد أفكارهم بما يلي: هي أنتم، أنا مدمن مخدرات، ويعجبني كل ما هو قائم، وسأموت قريبا. في حين يجيب (آرمسرونج) عن ذلك قائلا: هراء، أنا أدخن سيجارة اعتيادية واحدة في اليوم، أنا سعيد، أنا ابتسم. لكني في الحقيقة لا أبتسم، وأنا أعظم موسيقي في العالم.

• يتكون عندي - أحيانا - انطباع بأن المركب هو مكنسة كهربائية تشفط كل الترددات. ألا ترى مثلا، أن يعزف أحدهم على البيانو أو الساكسافون أفضل: فالآلات الطبيعية تستطيع أن تعطي أصواتا ممدودة نقية جدا، من غير أن تنتج الإحساس بالبلاستيك. ألا تجد في ذلك مشكلة؟

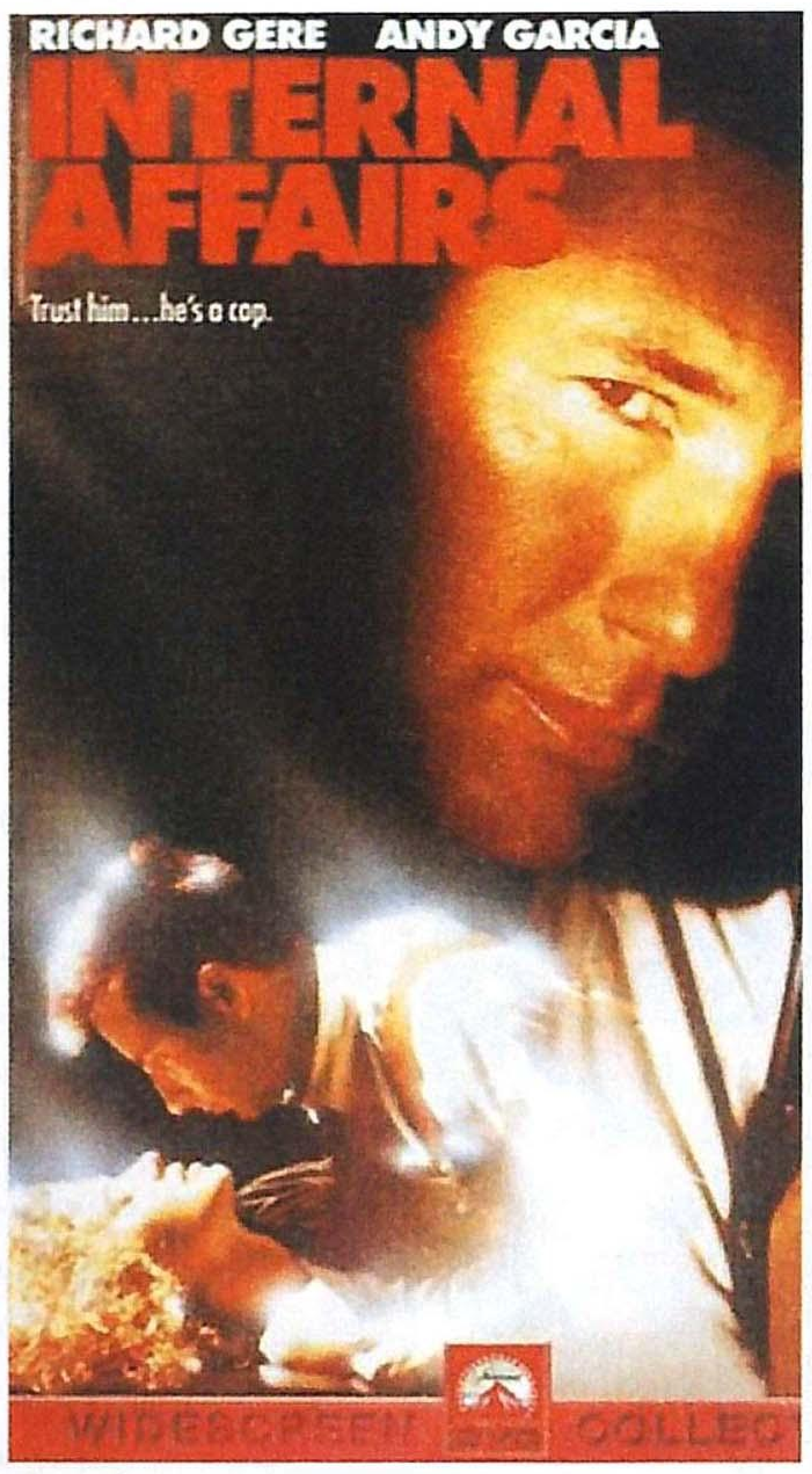
- كلا، فالمركب - بالنسبة لي - مثل المفكرة، مثل المن السماوي مثل المفاتيح. واختراع المفاتيح لحظة مهمة في تاريخ الموسيقى الغربية، وبالأخص المفاتيح المعتدلة (tempera) في عصر باخ. كلكم يعرف - على ما أظن - أنه كان على العازف - قبل اختراع المفاتيح - أن ينصب آلته من جديد إذا تبدل المقام، لأن (صوت دييز diese) ليس (لابيمول «bemol») ذاته. هناك - الآن - في الموسيقى الغربية منهج . وكأننا نمتلك كومبيوترا بالمقارنة مع الكتابة بالريشة. طبعا، إن أحاسيس الأصابع في اليد الحقيقية لا يمكن مقارنتها بأي شيء آخر. وهذا ينطبق على لمسة الآلة الحقيقية، حيث المركب الكامل للمشاعر الحسية.

لكن، يبدو لي أن القضية كلها في نوعية النموذج. فالنماذج يمكن أن تكون جيدة في الحقيقة، وفي بعض الأحيان يبدو لي صوت المركّب في مكانه تماما. إنه يذكر - كما لاحظتم - بالآلة، ودقة العمل مهمة جدا أثناء المزج. حدث معي أثناء تصوير فيلم «العلاقات الداخلية» (internal af-fairs) مشهد ممتع. فقد أعدنا تصوير احد المشاهد بكاميرا سيئة جدا، كان ينبغي أن تذهب إلى الخردة من زمان.

وكانت تضج ضجيجا بشعا. وضعنا حول الكاميرا بطانية سميكة لكن الضجيج ظل صاخبا. وكان المشهد الذي يقع في نهاية الفيلم يتضمن علاقات حميمة جدا، وكان على (ريشارد جير) أن يهمس تقريبا، في حين كان صوت الكاميرا بشعا، كصوت غسالة الصحون.

وحين عجزنا عن مداراة الموقف قررنا أن نسجل صوت المشهد لاحقا. لكن (ريشارد جير) لا يحب إعادة تسجيل الصوت، وأنا لا ألومه على ذلك. فإعادة التسجيل شيء بشع بالنسبة للممثل وبالنسبة للفيلم ككل. حاولنا أن نعيد تسجيل الصوت في الاستديو من غير طائل، فوجدتني اعد الفريق بأني سأجد حلا. فحددت سلم ضجيج الكاميرا، ثم كتبت موسيقى عملت - بالضبط -- كما سبق أن قلت، «شفطت» ضجيج الكاميرا، الذي أصبح كأنه موثر صوتي، وأصبح جزءا من الموسيقى. فصار صوت (ريشارد جير) واضحا. أما أنا فكنت على استعداد للتخلي عن أثمن ما في المشهد، عن صوت (ريشارد جير) ذاته.

حين تشهد فيلما سجل حواره لا مباشرة أثناء التصوير بل في الاستديو بعد التصوير، حتى إن كان العمل متقنا، يتكون لديك شعور سريالي. كل شيء يبدو في مكانه، لكنك تفهم أن هناك شيئا ما خطأ. وأنا أحاول - بأي ثمن - أن أتفادى ذلك. وهكذا فإني - أحيانا - استعمل المركب مكنسة كهربائية.



فيلم العلاقات الداخلية

• مقتربك إلى الموسيقى يختلف عن مقترب الموسيقيين الكلاسيكيين ذلك أن بعض المقاطع التي تحدثت عنها، مثل «القضاء المحتوم» تشبه مخططا لاستحضار استجابة عاطفية، أي أنك تنتظر أن يجعل هذا الصوت أو ذاك المتفرج يستجيب استجابة محددة مسبقا. الموسيقيون من ذوي الدراسة الكلاسيكية، لا يعملون ذلك حتى تحت تهديد المسدس. لأن عليهم الابتعاد عن كل ما يمكن أن يستدعي استجابة متوقعة مسبقا. فقد علموهم أن هذا نمط مبتذل (كليشيه) لا يليق بالموسيقي الجيد، يهمني أن أعرف رأيك في ذلك، أنا شخصياً أرى أن الطريق الوحيد لإبداع موسيقى للسينما هو التنبؤ باستجابات معينة للمتفرج. وأعتقد أن الموسيقيين الكلاسيكيين يمكن أن يلاقوا في هذا الأمر صعوبات معينة.

- أود - قبل كل شيء - القول إن أهمية السينما مبالغ فيها كثيرا. فهي فن حديث، وهي ساذجة وخرقاء، تعج بالكليشيهات، وليس فيها حتى إشارة إلى أي جذر تاريخي مثل تلك التي للأدب أو الرسم، ومع ذلك يضعونها إلى جانب تلك الفنون في طبقة واحدة. لكن العمل في السينما ممتع لأنها - بالتحديد - مرتبطة بالكليشيه. بل أكثر من ذلك، فبفضل التلفزيون هضم العالم لغة السينما. فقد صار - الآن - بالإمكان القيام بانتقالات حادة، أو عمل أشياء غريبة، لأن المتفرج مهيأ لأساليب المونتاج.

تذكرون الحادثة، حين أغمي على الفلاحة الروسية، عندما شاهدت - للمرة الأولى - انتقالة من لقطة عامة إلى لقطة كبيرة، فقد تصورت أنهم يعرضون كيف يقطعون رأس أحدهم. أما الآن فلم يعد المتفرج ساذجا ويمكن أن تعرض له ما تشاء. إن إمكاناتنا بلا حدود، لكنها - في واقع الأمر - ما هي إلا مجموعة من الكليشيهات. وحين يدور الحديث عن الموسيقى، فيمكن أن نأخذ الكليشيه، وندوزن المتفرج بالمزاج المطلوب، وتهيئته لتلقي شيء معلوم، ثم كأنك تسحب البساط من تحت أقدامه. ولا داعي لأن تثير انتباهه إلى ذلك. إذ يمكن أن تفعل ذلك بطريقة عابرة ويمكن استعمال هذا الأسلوب - أيضا - حين يكون المتفرج متوترا من غير أن يعرف مصدر توتره. يمكن اللعب على توقعاته. وهناك إمكانات لاحتمالات كبيرة.

سأريكم الآن جزءا من فيلم «مغادرة لاس فيجاس» (leaving Las Vegas)، للكلام عن عناصره المكونة له.

(بعد عرض الجزء المعين) في هذا الجزء توجد خاصية مبدئية من وجهة نظري ونظر السينما والموسيقى. كنت أحلم - على امتداد كل حياتي السينمائية - أن أجرب جعل الخط الصوتي صامتا تماما. لكن مهندس الصوت كان يؤكد في كل مرة أن ذلك غير ممكن، وغير مسموح للخط الصوتي أن يكون فارغا فراغا مطلقا. فحين تريد الصوت صامتا، عليك أن تصنع الصمت، بمساعدة ما يسمى «المؤثر الغرفي»، (وهو مؤثر واطئ أبيض) المقصود هنا هو تسجيل جو الغرفة وحده من دون أي أصوات.

يمنع المثلون منعا باتا من النظر إلى العدسة خلال التصوير. وهذا أحد محرمات الحرفة. فلا ينبغي للممثل أن ينظر باتجاه القاعة، فذلك مرعب للمتفرجين. والمحرم الثاني في الحرفة هو الصمت المطلق. وبمرور السنين صرت أتساءل: لماذا؟ لماذا لا يسمح للممثل بالنظر في العدسة من غير أن ترمش عيناه، ولماذا لا نسمح للصمت أن يدخل الخط الصوتي؟ ما يخص «الصفر الصوتي» كما أسميه، قد فسروه لي بأن التقنية مصنوعة هكذا ولا تستطيع تقديمه، إذ لابد من وجود خلفية ما. أعتقد أن هذا غباء. في هوليوود أخرجت أفلاماً ضخمة، كان الصمت فيها «مؤثرا صوتيا». أما حين تصنع فيلماً غبيا بميزانية صغيرة، تخصص للصوت عشرة دولارات... لقد مزجنا الصوت لفيلم «مغادرة لاس فيجاس» في غرفة صغيرة في مركز حي سوهو. بعد مرحلة التصوير لم أستخدم خدمات الاستوديوهات.

> „ القول بأهمية السينما مبالغ فيه كثيرا فهي فن حديث، وهي ساذجة وخرقاء، تعج بالكليشيهات، وليس فيها حتى إشارة إلى أي جذر تاريخي مثل تلك التي للأدب أو الرسم، ومع ذلك يضعونها إلى جانب الفنون في طبقة واحدة "

كنا نذهب إلى قاعة عرض سينمائي كل يومين، ونعرض الفيلم لنرى ما حققناه في الخط الصوتي، محاولين أن نفهم كيف سيبدو الصوت في قاعة كبيرة للسينما.

كان الإحساس هائلا. اعتقدت أن ساعتي قد حانت، إذ سأسمح لنفسي بصمت حقيقي: وضع كل حمالات جهاز المزج على الصفر، وغلق الصوت تماما كان (نك) في المشهد المعني يشرب من القنينة شرابا مسكرا، ثم يتكوم على الأرض بسبب أزمة قلبية، فيرتطم رأسه بخشبة البار. فيعقب ذلك صمت مطبق.

لاحقا فهمت لماذا تمنع القواعد السينمائية ذلك، وفهمت - كذلك - لماذا يمنع الممثل من النظر في العدسة، اذا لم يكن الفيلم فيلم رعب - طبعا - حيث يريد المخرج إخافتنا في هذه اللحظة، فأنتم تدركون أن هذه النظرة المركزة يعقبها الموت. إن النظر إلى الكاميرا يثبط عزم المتفرج، لأنه موزون ومبرمج على انعدام المقاومة المباشرة للفيلم.

استباقا لعرض فيلم «مغادرة لاس فيجاس» (leaving Las Vegas)، عرضته في الكليات الأمريكية. واقتنعت - حينئذ - بأن هذا المشهد يحرج المشاهد كثيرا، في كل قاعة عرض بنظام صوتي جيد، إذ يجعله يتوتر. فتصبح القاعة صامتة حتى لتسمع نفس المتفرج. لأن المتفرج قد حرم من حماية «البطانية الصوتية» المكونة من المؤثرات الصوتية، التي اعتدنا سماعها في الخط الصوتي، وأعجبني ذلك كثيرا، لأني كنت أحاول الحصول على هذا التأثير، بالتحديد. لكن ما حصل فاق كل توقعاتي. كان الإحساس كما لو كنت في حديث حار، وفجأة يصمت الجميع، فتدرك أنك كنت تتكلم بصوت عال جدا. كان لإدخال الصمت المطبق للمرة الأولى، في فيلم «مغادرة لاس فيجاس» أهمية كبيرة جدا، بالنسبة لي.

واستخدمت هذا الأسلوب ثانية في فيلم «شفرة زمنية» (time Code).

سأحدثكم عن النواحي التقنية لهذا الجزء الذي عرضته عليكم، وسأحاول تفسير لماذا اتخذت - بالتحديد - هذا القرار.

في البداية كانت الأحداث تجري في بار، حيث يحاول البطل التعرف إلى فتاة. حين تصنع فيلما، فانت - طبعا - لديك بعض التصورات عن الصوت الذي يمكن أن يناسب هذاالحدث أو ذاك. مثلا ما الذي يمكن أن تسمعه في بار أمريكي، حيث يذهب المدمنون على أمل اصطياد أحد ما. قد تكون تصوراتي عن الأصوات التي يمكن سماعها في بار أمريكي بعيدة عن الواقع، ولا تتعدى الأصوات التي يمكن سماعها في برنامج رياضي تلفزيوني أو إذاعي. وهذا - بالتحديد - ما جعلته مفتاحاً لمشاهد البار، لا أصوات الممثلين.

أنا اتكلم عن الموسيقى لأني لا أفرق بينها وبين المؤثرات الصوتية، فكلها ينبغي أن تتوحد. إن ما لا يعجبني في أفلام هوليوود، هو ذلك التعامل الإجرامي مع الموسيقى. يستغرق عمل الفيلم في هوليوود سنة أو سنة ونصف السنة، لكن فقط في الأيام الأخيرة لمرحلة ما بعد التصوير يعطون الفيلم لكاتب الموسيقى الذي قد يكون منشغلا بكتابة موسيقى لخمسة أو ستة أفلام أخرى. انه يشاهد فيلمكم مرة واحدة ثم يتسلم الفيديو كاسيت مع التايم كود. وبعد ذلك يجري كل شيء كما في المصنع. المختصون في الاستديو يعطون الموسيقى تعليمات محددة عن الخط الموسيقي للفيلم المعين، على الرغم من أن هؤلاء المختصين - في العادة - لا يفهمون الكثير في الموسيقى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وذوقهم ليس أرقى الأذواق. هذا كله ينعكس على الفيلم. أكثر الموسيقيين رواجا هذه الأيام هما «جون وليامز» و«هانز تسينيمان»، وكل من كتب الموسيقى لآخر الأفلام الناجحة جماهيريا حين تشرع في اختيار الموسيقى لنسخة العمل لمشهد محدد، تأخذ موسيقى جاهزة من اسطوانة. لقد أخذت للمشهد الذي شاهدتموه آنفا، من فيلم «مغادرة لاس فيجاس»، لحن جاز من فيلم «ياسيدة كوني جيدة»، حاولنا مع عدد صغير من الموسيقيين تقريب هذه الموسيقى إلى ما نحتاج إليه لخلق الجوالعام للمشهد.

أنا أحاول جعل القطعة الموسيقية للمشهد المعين تعبر حدود المشهد لتلعب دور الحلقة الرابطة، دور نوع من الصمغ اللاصق.

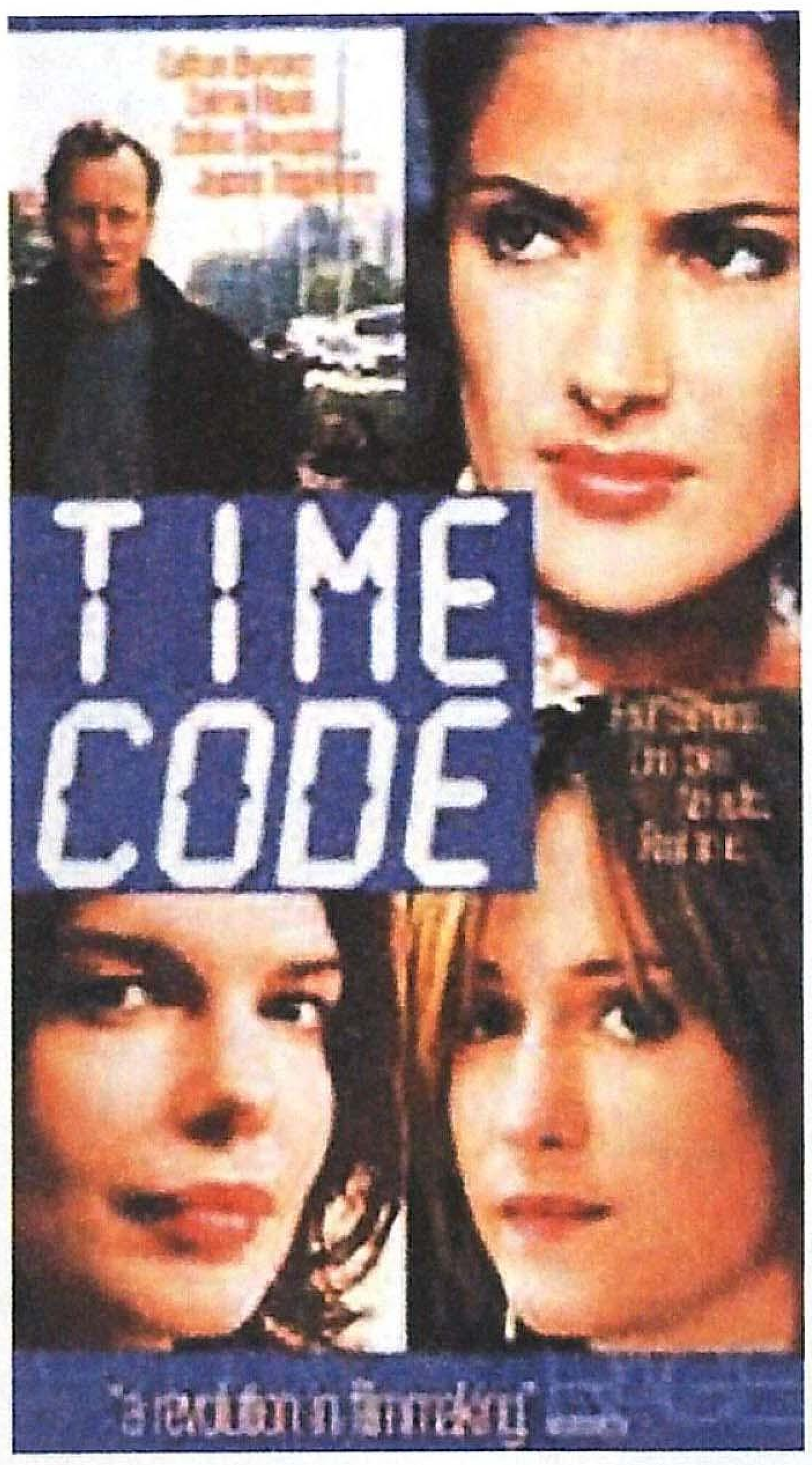
البطل في السيارة، يشرب، ويمر بجانبه مسرعا راكب دراجة نارية. الصوت الواقعي الوحيد هو صوت الدراجة النارية المبتعدة. البطل الآن في البار. هنا نسجل الصوت الحي: فرقة موسيقية تعزف في الخلفية، سجلنا عزفها على الحقيقة. فقد عزف الجميع بشكل ممتاز، فهم عازفون بارعون حقا. لكن حين أردت استعمال هذه الموسيقى في الفيلم، ظهر لي أنها بطيئة. ويكمن الخطأ في أن هذا المشهد يحتاج إلى طاقة أكبر، إلى إيقاع آخر، لكن قبل أن أكتشف ذلك كنا قد صورنا كل المشهد فقررت تبديل نوتات الموسيقى.

الموسيقى الجديدة لم تتزامن مع ما يجري على الشاشة بأي حال من الأحوال. ولم أحاول حتى تقريب ما يسميه المتفرج مع ما تعزفه الفرقة في الحقيقة. فبطل (نيكولاس كيج) قد وصل إلى حالة من السكر بحيث لم يعد يفهم كثيرا ما حوله، وهذا الانقطاع عن المحيط كان في مصلحتي. هذا «الاحولال» بين الصوت والصورة أفاد المشهد. وبعد ذلك يبدأ البطل بالصراخ أكثر فأكثر يسكر، وحين يصل المشهد إلى الحبكة يسقط ويصطدم رأسه بخشبة البار، فيسود الصمت المطبق.

في اللقطة التالية... هنا الصوت يعجبني بشكل خاص. مومس شابة تلتقط بطلا (كيج) في شارع سانسيت. نسمع صوتها كأنه آت من تحت الماء. (كيج) يتكلم بصوت خفيض أيضا. كثيرون تساءلوا ما مشكلة الصوت؟ فكلام الأبطال غير مسموع. الصوت خفيض جدا جدا.

بالمناسبة، سنبتعد عن قوة الصوت، «منخفض - عالي» سابقا، حين كان الصوت «بصريا» كان تنوع قوة الصوت محدودا. فكانت الأفلام تعرض بصوت محدد الارتفاع. كنت تستطيع أن تقول لمشغل الفيلم أن يرفع صوت الفيلم أو يخفضه، لكن الصوت على الخط الصوتي ينبغي أن يكون بارتفاع واحد. أما الآن ومع الصوت الرقمي فتستطيع أن تعمل أشياء مذهلة. يمكنك أن تجعل دقات ساعة اليد أو صوت زمزمة الثلاجة مسموعا. قبل عشرين أو ثلاثين سنة كان عمل تسجيل مثل هذا صعبا. فلغرض تحديد مثل هذه الأصوات لدينا مثلا سلم من واحد الى عشرة. أحيانا يكون مناسبا أن أقرر أني سأسجل غالبية الجزء على مستوى اثنين ونصف. أما العشرة فأتركها للحظات الخاصة جدا، حين ينبغي للصوت أن يحتل الشاشة كلها. إن هذاالإنجاز التقني رائع، وينبغي استخدامه بكل تنوعات إمكاناته.

وهكذا عملت صوت (اليزابيث شو) التي لعبت دور المومس، غير واضح، وكأنه يصل إلى البطل من بعيد، وبعد ذلك - حين يعبر الشارع - يقفز الصوت قفزة حادة. وكان المتفرج ليفزع - في تلك اللحظة - لو دخلت الكادر سيارة مثلا. لقد بنيت المشهد كله من وجهة نظر شخصية (نك كيج). يعود البطل بعد ذلك إلى وعيه قرب الثلاجة صوت الثلاجة يعجبني كثيرا. ومن كل الخطوط الصوتية التي سمعتها، أثر في صوت المؤثرات في فيلم «تقزز» للمخرج (بولانسكي)، حيث استخدم أصوات مثل طنين الذباب وصوت الثلاجة وما إلى ذلك من المؤثرات الحياتية. والخط الصوتي لهذا الفيلم - بصورة عامة - يتسم بالزهد الشديد، وعلى الرغم من ذلك فهو رائع. وهكذا فان طنين وزمزمة الثلاجة في «مغادرة لاس فيجاس» من فيلم «تقزز».



فيلم إشارة زمنية

بعد ذلك، صوت الساعات اليدوية. أسوأ خواص الساعات الرقمية أنها لا تتكتك (لم أجد لفظة عربية للكلمة الإنجليزية» (tick) المعبرة عن صوت الساعة اليدوية) لقد اختفت تقريبا - الآن - الساعات اليدوية التي تتكتك وحين تشاهد الأفلام القديمة تجد فيها - لا محالة - الساعات المتكتكة، علامة على مرور وقت محدد. ومازالوا يضعون تكتكة الساعة في الأفلام لأن ذلك مؤثر صوتي غرفوي متفق عليه، على الرغم من أننا لم نعد نسمع هذه التكتكات كثيرا في الحقيقة.

وآخر عناصر المقطع الذي عرضته لكم: البطل يحاول توقيع صك، لكنه يفشل في ذلك. بعد ذلك يذهب إلى البار حيث يعامله عامل البار معاملة فظة. هنا سأروي لكم قصة مضحكة. في خلفية هذا المشهد صندوق عزف آلي. وحين كنت أهيئ الخط الصوتي كنت مفلسا، فاتفقت مع صديقي (ستينج) على أن يعزف لي مجانا أربع أغان، لقد كان إنسانا رائعا، لكن مدير أعماله لم يكن كذلك، إذ قال: حسنا لقد حصلت على صديقك لكني لا أوافق... وباختصار وقعنا عقدا حول الحقوق. ولم أقبض فلسا واحدا من مبيعات ألبوم أغاني الفيلم، بل أعطيته كل الحقوق. ولم يكتف المدير بذلك، إذ كان علي أن أضمن الخط الصوتي للفيلم إحدى فرقه، وهذه - في الواقع- شروط عامة في السينما. الفرقة كانت جيدة لكن موسيقاها لا تصلح لفيلمي. لكن وعلى الرغم من ذلك كان علي أن أستعملها من أجل أن تدخل موسيقى الفرقة في الخط الصوتي، كان يجب أن تظهر في الفيلم.

شاهدت الفيلم من أوله إلى آخره، لكني لم أجد لها مكانا. بعد ذلك لاحظت صندوق الموسيقى الآلي على الشاشة، فقررت أن أضع أصوات الباص -bas (so في الفرقة بكل جبروتها، وأن أحذف كل النوتات المرتفعة. وكان الناتج ضوضاء غير محددة. وطبعا شعرت بالحرج إزاء الموسيقيين، وخاصة حين نجح الفيلم - جماهيريا - وصار مشهورا، وأخبروا الجميع أن الفيلم يحتوي على مقطوعة من عزفهم. لكني بذلك قد نفذت العقد الذي يجبرني على مشاركة الفرقة في الخط الصوتي.

بعد لقطة صندوق الموسيقى، يقول عامل البار لبطل (كيج) «أتدري... ، اذهب الى ... هذا على حساب المحل «ثم يشرع في النقر على البار بأطراف أصابعه. واستعملت هذه الضربات لصنع إيقاع للموسيقى التالية. وكأن عامل البار يدخل الموسيقى. أطراف الأصابع ثم الطبول والساكسوفون.

حين صورنا مشهد المصرف، واجهتنا بعض المشاكل في الصوت. ففي الكتاب الذي صنعنا الفيلم عنه، يفكر البطل وهو ينظر إلى الفتاة الشقراء: «ترى هل أشتهيك؟ ربما لو ملأت جوفك بنبيذ البوربون لاشتهيتني؟» أنا أكره الصوت الآتي من خارج الكادر. لأنه - كما أرى - يبعد المتفرج عن الفيلم. خطرت لي فكرة أن البطل ينبغي أن ينطق هذه الكلمات مثل نشيد كنسي، ونسجلها متزامنة مع الصورة. حرب (كيج) بعض المرات وحصلنا على نتيجة جيدة.

بعد ذلك أردت أن يكون المشهد أكثر حيوية. البطل سكران، وإحدي مشاكل الأفلام التي تتحدث عن السكارى، هي المحافظة على التوتر. فقلت له - حينئذ - «نك تخيل أنه (كيرياك) أو لورد (باكلي) أو شخصا آخر. لذا حاول أن تنطق الكلمات بإيقاعية أكبر». لقد حددت الإيقاع، لهذا حصلنا - بعد أن أضفنا الموسيقى - على ما نريد، لقد حصلنا على ما يشبه أسلوب الستينيات، وانتقلت الموسيقى إلى المشهد التالي:

سئلت يوما، كيف أقوّم أهمية الصوت والصورة. الصورة - بالطبع - أكثر أهمية. فهي مستقلة، تعجبنا، ونحن مدركون تفردها. أما في ما يخص الصوت... أحب التصوير على فيلم قياس ١٦ملم، ولم يعد قياس ٣٥ ملم يستهويني، ففيه كل شيء نظيف، معقم، ممل، كل شيء فيه مضاء بصورة مثالية، ينور من الخلف. النظر إلى الصورة فيه ممل، لأني أدرك أن تصوير خمس ثوان استغرق عمل ١٥ ساعة للمجموعة السينمائية كلها على قياس ٣٥ملم، كل شيء يبدو كأنه دعاية، لأن كل شيء فيه منار بشكل جيد، وكل شيء واضح. ويجعلك تفكر بالرسم من غير أن تعي ذلك، في اللحظة التي حرر الفن الفوتوغرافي فن الرسم من ضرورة تصوير الواقع حرفيا، ظهر الانطباعيون والتنقيطيون والتجريديون، أي أن الفن اندفع إلى الأمام. الرسامون كانوا ينتظرون تلك اللحظة على أحر من الجمر، ليندفعوا بعيدا عن النقل. أما في السينما فنحن في قمة البهجة لأن كل شيء في الكادر واضح نحن نراوح في مكاننا.

> ”أسوأ ما كان في السينما قبل عشرين عاما، هم المختصون الذين يؤكدون لك - إذا نويت العمل فيها - أن ذلك غير ممكن: «لاتفكر حتى في ذلك، فالسينما صعبة، يحتاج العمل فيها إلى أن تكون عبقريا، لذا فاهرب بجلدك»“

أنا لا أحتمل الأفلام ذات الصوت الرديء، بغض النظر عن السبب، سواء كان اجهزة التوصيل أم قلة ارتفاع الصوت أو أن المخرج لم يهتم بالنوعية، لم يعد أحد يقبل الأعذار لأن الخدمات أصبحت رخيصة، فبمبلغ عدد من آلاف الجنيهات يمكن شراء جهاز تسجيل رقمي حديث، ويمكن الحصول - مجانا تقريبا - على نظام DET الذي يؤمن صوتا ذا نوعية إذاعية. أما الأجهزة اللارقمية فلم تعد تساوي شيئا. منذ فترة قصيرة اشتريت نظام تسجيل الصوت (شتودا) بمبلغ ٢٥٠ جنيها فقط، في حين كان قبل خمس عشرة سنة يكلف من ١٥-٢٠ ألف جنيه، وكان آخر صيحة في التقنية. ويمكن اليوم تسجيل الصوت بمبالغ قليلة جداً.

من المفيد اعتبار عمل المؤثرات الصوتية جزءا من نوتات الموسيقى. مثل صوت المطر. في السابق لم تكن هناك إمكانات تقنية لعزف كل الأصوات على أنها موسيقى، وهذا ما كنت أحلم به. أما الآن فهذا أصبح ممكنا. أسوأ ما كان في السينما قبل عشرين عاما، هم المختصون الذين كانوا يؤكدون لك - إذا نويت العمل فيها - أن ذلك غير ممكن «لا تفكر حتى في ذلك، فالسينما صعبة، يحتاج العمل فيها إلى أن تكون عبقريا، لذا فاهرب بجلدك» يكررون ذلك على مسامع الشخص الجديد.

قبل عشرين سنة، حين أتيت إلى السينما، كانت التقنية التي يستخدمها المخرج لمزج الحوارات وبقية المؤثرات الصوتية، تستطيع ترويع ضعيف الأعصاب. فلغرض العمل على خمس عشرة قناة، تحتاج إلى خمسة عشر ميكروفونا، هائلة الحجم، مرتبطة مع بعضها البعض. وإلى خمسة أشخاص يراقبون الأشرطة، ذلك أنها كانت تتقطع باستمرار، لتسمع الأمر بالتوقف. تلك كانت التقنية في تل لك الأيام. أما الآن فالتقنية مختلفة تماما، صغيرة ومرتبة، يستطيع أي كان العمل عليها.

تفضلوا بالأسئلة.

● ما الفرق بين سوهو وهوليوود في المقترب إلى الصوت زيادة على الميزانية طبعا؟...

- حين كنت أعمل في فيلم «علاقات داخلية»، فيلمي الأول في هوليوود، كنت قد عملت في إنجلترا فيلم «الاثنين العاصف» بمعية مهندس الصوت الرائع (أرتور شيبرتون) الذي ذهب للعمل في هوليوود لاحقا. لقد أدهشني النظام الأمريكي لتسجيل الصوت. فمثلا، يشتغلون على كل مؤثر صوتي لإتقانه، فقد عمل معنا شخص معروف عنه أنه عمل صوت الضربات في فيلم «الثور الهائج»، وعمل معي الشيء ذاته. وضعنا لفة اللهانة والشوكولا وعصيا من مواد مختلفة بالسولافان. ضربنا اللهانة، لكنه هز رأسه سلبا، بعد ذلك شطر اللهانة وأضاف إليها الماء، وجرب أنواع العمليات ليصل إلى الصوت المطلوب. شيء لا يصدق.

الفيلم التالي صنعته في إنجلترا، إنه فيلم «أحلام الحب» لقد ألفت النوتات، وعملت التصويت التحضيري للفيلم. لقد كان الصوت

معقدا. ذهبت إلى الاستديو. شاهدت الفيلم فاضطربت: الصوت غير مرتب، غير دقيق، وسخ. وحين انتهت اللفة سألني التقنيون «ما ذا؟ هل نعرض اللفة الثانية؟ أجبتهم لماذا نعرض الثانية إذا كانت الأولى تحتاج إلى إتقان؟ «كلا كلا اللفة كاملة» أجاب التقنيون. لكني رددت عليهم أنهم حتى لم يسمعوا النوتات التي كتبتها للفيلم، كل ما عملوه: أنهم سجلوا كل ما هو موجود، ثم مزجوه على أشد ما يكون من القوة. واقترحت عليهم إضاءة النور لنشرب كوبا من القهوة ونتحدث، ذلك هو الفرق في المقترب.

الصوت، في نهاية المطاف قضية شخصية. أنا الآن أسجل كل الصوت على مراحل، في غرف صغيرة، قبل أن أقترب من الاستديوالمزج النهائي أقوم به في استديوكبير، حيث يمكن تصحيح درجة ارتفاع الصوت وسماع درجاته النسبية.

في السينما، تلعب المقدرة على إيجاد نظام تستطيع في حدوده أن تتحكم في كل شيء تعمله، دورا كبيرا، والعمل في الصوت بهذا المعنى لا يختلف عن أي شيء آخر.

إذا وضعنا في الاعتبار أنك موسيقي تخرج أفلاما، هل بإمكانك أن تحدثنا قليلا عن درجة السرعة (التيمبو) (tempo) والايقاع (rythm)؟ كيف يتناسبان مع المونتاج، وأى مردود عاطفي يستدعيان؟.

– في البداية كان يبدو لي: ما دامت اللقطات قد صورت كلها، فالفيلم يستكمل على منضدة المونتاج. وكان يبدو لي أن تمثيل الممثلين ليس له أهمية كبيرة. هذه الفكرة أوحت إلي بها بعض الأفلام الفرنسية، حيث الأبطال لايعبرون عن مشاعرهم على الشاشة، والأفلام الأوروبية الطليعية، حيث الشخصيات تنظر طويلا في الفراغ وتدخن، يعقب ذلك انتقال مونتاجي مفاجئ إلى مشهد عبقري آخر. أما الآن فإني أود لو تتطور الأحداث بسرعة أكبر، ولا أستطيع التحرر من الرغبة في جعل الممثلين يركضون، ينبغي تخطيط التيمبو من مرحلة السيناريو تقريبا. مثل الموسيقى: إذا لم تتخيل (التيمبو) في حدود بنية الفيلم كلها، فسيكون الفشل في انتظارك. فقصة تروى بـ (تيمبو) غريب وغير ملائم، لا معنى لها. أو قد يكون معناها معاكسا للمعنى المطلوب، حين يعجبني كتاب أو سيناريو، ثم. فجأة - يبدو لي: كلا هذا بطيء جدا.

ومع أني أحب الأفلام «الثقيلة» فأنا لاأعدها السينما التي أحب عملها.

أعود إلى فيلم «مغادرة لاس فيجاس»... لقد أدركت فورا، أن أكبر المشاكل - حين تصور فيلما عن سكير ميئوس منه - تكمن في استحالة وجود ديناميكية فيه. ولهذا كان ينبغي أن تكون إليزابيث شو إنسانا يحدد الإيقاع. وبعد ذلك يمكن إضافة شخصيات تصنع (التيمبو).

• قلت إن الموسيقيين لا يمكن أن يستأجروا طيلة فترة ما بعد التصوير. أود تفسير الناحية المالية. كيف ينبغي العمل - حسب رأيك - مع مؤلف الموسيقى للفيلم؟

• الفيلم يكلف ما معدله من ٣٥-٤٠ مليونا. وحين يقولون هذا فيلم بميزانية.

صغيرة، فإنهم يقصدون أن ميزانيته ٢٠ مليونا، أما الميزانية الكبيرة فتعني ١٥٠ مليونا أو أكثر. الموسيقى لا تكلف مثل هذه الأموال. ذلك أن السينما التجارية أصبحت تتجه اتجاها مقلقا، والموسيقى توضع في المكان الأخير، هذه هي التقاليد.

ويمكن أن يكون المخرج جاهلا في ما يخص الموسيقى، مادامت الموسيقى من اختصاص المنتج. وبما أن المهم للمنتجين هو المال وليس الفن، تطور نظام كامل لبيع المنتجات المرتبطة بالفيلم، مثل الخط الصوتي وما إلى ذلك. ولغرض التحكم في العواطف بمساعدة الموسيقى، يدعون إلى أفكار، اللحن الرئيس والأغنية المركزية، ويستعملون ما نجح جماهيريا ولو قبل عشر سنوات.

الموسيقى للفيلم تعامل - الآن - على أنها صفقة، وذلك بسبب غياب العلاقة بين الموسيقى والمخرج، إذ لايعرف أحدهما الآخر، ولا يلتقيان إلا بعد مرحلة التصوير، حين يكون الفيلم جاهزا تقريبا.

حين تأتي إلى قاعة التسجيل في الاستديو تجد مائتين من أفضل العازفين في العالم، الساعة تتكتك تحسب الدولارات. مؤلف الموسيقى قد كتب شيئا ما، العازفون يعزفون ما يبدو تقليدا لـ (مالر) أو لـ (تشايكوفسكي) أو لأي من الذين أمضوا أسبوعا كاملا في تقليده.

وأنت تفكر متعجبا، هل هذا لفيلمي حقا؟ الإحساس يوحي لك بأن السلم ليس السلم المطلوب، لكن يكف سأقول لهم؟ تراودك فكرة أن تقول لهم إن الـ (بي مول) لا يلائم هذا المشهد لكن... يجري كل شيء كما تجري الأمور في الأسطورة، وإذا بالموسيقى قد سجلت لفيلمك.

كيف يمكن تبديل هذا؟ أنا أصر على كتابة الموسيقى بنفسي. أنجح أحيانا، ويمنعونني أخرى، وعندها تحصل كارثة. أنا أقضي ستة أشهر في كتابة السيناريو وسنة في تصوير الفيلم وتجميعه وأسخر كل قواي العقلية والعاطفية لكي أبدع التلاوين النفسية للعلاقات بين الأبطال، وإذا بي في الأسبوعين الأخيرين أرفع يدي عن الفيلم الجاهز، الذي هو حصيلة جهد سنة ونصف السنة، لسبب لا أفهمه، وأسلمه إلى إنسان غريب قائلا: أضف إليه شيئا من السيكولوجيا، ولا يهم كيف تكون الموسيقى، شبه (بارتوك) أو شبه أي شخص آخر.

> «أنا أصرّ على كتابة الموسيقى بنفسي. أنجح أحيانا، ويمنعونني أحيانا أخرى، وعندها تحصل كارثة فإذا بي في الأسبوعين الأخيرين، أرفع يدي عن الفيلم الجاهز الذي هو حصيلة جهد سنة ونصف السنة، لسبب لا أفهمه، وأسلمه إلى إنسان غريب قائلا: أضف إليه شيئا من السيكولوجيا!!

• هل تتصور الموسيقى التي يؤلفها كاتب الموسيقى لفيلمك؟ وبأي أسلوب يكتب؟ وكيف تستطيع اختيار المؤلف المثالي المناسب؟.

– ذلك ليس سهلا. القضية كلها في الاستمرارية. فلا ضرورة للبداية من الصفر بعد كل فيلم تعمله، فهذا عمل مضن ولا يقود إلى نتيجة مرضية. هذا يشبه أن تعشق امرأة مختلفة عند إخراج كل فيلم، فالاستمرارية ضرورية، ولا أدري لماذا لا يهتم أحد بذلك، وحتى المتفرج يبدو أنه لا يعارض:إنهم يتحكمون فيه بوساطة الموسيقى، بكل بساطة.

فمثلا، كل موسيقى (جون وليامز) هي عنف موجه نحو طبلة الطبول. أو ظاهرة «إبرة تحت الظفر» التي هي أجزاء متعاقبة من الروك الثقيل، ويمكن الوصول إلى المفعول المطلوب لأننا ننفعل بالإيقاع والسلم وبأصوات معينة، ولو فكرنا جيدا، لدهشنا أن الموسيقى الهندية منذ مائتي سنة قد ابتكرت مقاما لوقت العام ومقاما لوقت اليوم. وكتن «بيتهوفن» السمفونية الخامسة في الـ «دو مينور» وليس في الـ «ره مينور» لأن الـ «دو مينور» فيه نغمات توافقية تسمع كصدى للنغمات الأصلية (overtone) صوفية، ويتفق معه على هذا كثير من الموسيقيين. في حين ليس للـ «ره مينور» هذه الخاصية. فتخيل قوة التأثير التي تستطيعها الموسيقى المصنوعة بدقة ، لا الموهوبة فقط بل المطلوبة. لكن يحدث أحيانا هكذا: تكتب نوتات الموسيقى الملعونة، فيأخذونها إلى التلفزيون البريطاني، فيحولون كل ذلك إلى درجة ونصف أعلى، ويمكنك كتابة الموسيقى في الـ «دو مينور» الملعون، لكن تصوت الموسيقى في الـ «دو دييز مينور». تصور فقط، ألا يسألك أحد، كل ما هناك أنهم يحولون كل شيء إلى درجة ونصف أعلى. وفي التلفزيون السلكي الأمريكي، وبسبب الالتزام الدقيق بالجدول الزمني المحدد بساعتين مثلا، حتى إن كان طول الفيلم ساعتين وخمس دقائق، يحسبون السرعة المطلوبة لعرض الفيلم لكي يستغرق عرضه ساعتين فقط. أنا لا أمزح، فهم يزيدون في سرعة العرض النسبة المطلوبة، ثم يستخدمون تقنية خاصة لجعل الأصوات تبدو طبيعية، لكن الصوت بعد التسريع يأخذ سمة إلكترونية، لكن جرس الصوت يبقى هو هو. في حين أن الحركة التي عملت عليها بدقة وعناية صارت أسرع مما أردت لها. وهذا يحدث غالبا، ولا نستطيع عمل شيء لمنعه.

• لديك كل الإمكانات للعمل في الصوت، لأنك مؤلف موسيقي، لكن كمخرج أفلام من الاتجاه السائد، هل تعترضك مشاكل في الحوار؟

– يحدث أحيانا، أن تكتب السيناريو وتضعه جانبا، ثم تستخرجه وتفكر، نعم كان بالإمكان إخراجه فيلما، تتناول القلم وتشطب ٥٪ من الحوار، تبدأ التمارين مع الممثلين، ويحذف القلم ٢٥٪ من الحوارات. وترى أن الباقي هو المطلوب، تبدأ التمارين قبل التصوير، وينطق الممثلون، ويظهر الإحساس بالدينامية السينمائية، فتتناول القلم من جديد، تحذف الحوارات وتخاطب الممثلين: لا تقولوا شيئا، فالأفضل أن تنظروا بعضكم إلى بعض فقط. وفي الحالات القصوى يمكن أن يقول أحدكم «تريد قهوة»؟ وهذا رائع، وبعد ذلك تفكر: لقد تبقى ما هو ضروري فقط، ثم تدخل غرفة المونتاج، حيث تحدث المعركة الدموية، فتتبين أن عليك أن تحذف ٢٥٪ أخرى.

كل سيرورة العمل هي سيرورة الحد الأدنى. في أثناء فترة التصوير أحاول الحصول (في مجال الصوت) على شيئين: أحتاج إلى علو معين للصوت ونعومة في المسمع. أحيانا يتكلم الممثلون بصوت خافت جدا، وطبيعي. وتسمع أصواتهم كالموسيقى، أسمعهم بسماعة الصوت، ثم أقول لهم بسرعة «صوتكم في جهاز التحكم جميل جدا لذا اخفضوا أصواتكم.

وهذا ليس سهلا. فمثلا في فيلم «مغادرة لاس فيجاس» يوجد مشهد يلتقي فيه البطل والبطلة في الشارع، ويدعوها إلى العشاء وترفض، ولأن ميزانية الفيلم قليلة لم نستطع قطع الحركة في الشارع. في العادة تقطع الحركة لتكون أصوات الممثلين مسموعة بشكل واضح، وفي هذه الحالة ينبغي للممثلين ألا يتكلموا بصوت منخفض، لأننا سنضع في هذا المكان في الفيلم مؤثر أصوات الشارع. فيصرخون تقريبا: «أود لو تقبلين دعوتي على العشاء اليوم». تشعر بالغباء، فلماذا الصراخ، إذا كان المكان بهذا الهدوء! ثم نضيف في الاستديوصوت حركة الشارع، ليبدو الصوت طبيعيا، في الواقع الأفضل أن نقول سرياليا، لأن هناك في أصوات الممثلين شيئا ما غير مألوف.

نحن كما سبق أن ذكرت لم نكن نمتلك إمكانية لقطع حركة الشارع. إذا صورت للقطة الواحدة عدة إعادات، ثم تجمعها من تلك التنويعات المختلفة، فيمكن أن يحدث أن الممثل بدأ الكلام عند مرور سيارة حمل بجانبه، ثم استمر في كلامه حين يشتعل اللون الأحمر (هذا في إعادة ثانية)، وأكمل الكلام حين تنطلق السيارات من جديد لقد استعملت مكروفونين اثنين، الأول يسجل كلام الممثل والثاني يسجل مؤثرات الشارع، أي حين أجمع أستطيع أن أستعمل المؤثر من الإعادة الثانية في الإعادة الأولى. وغالبا ما أعمل ذلك، فلا داعي لقطع حركة الشارع، ولا للطلب من رواد المطعم السكوت خلال التصوير.

• بأي درجة تجهز الصوت مسبقا؟ وبأي درجة في مرحلة ما بعد التصوير؟

– إحدى مشاكل السينما هي أن الجنون يبدأ ببداية التصوير. وأحاول العمل بسرعة. فيلم «مغادرة لاس فيجاس» صور في أكثر من أربعة أسابيع بقليل. ومرحلة تصوير الفيلم الجديد وضعتها في خمسة أسابيع. طيلة الوقت تعمل كاميرتان. في أحيان كثيرة نضع ملاحظات مفصلة، لكن حين نبدأ نضطر إلى تصوير أشياء مختلفة غير تلك التي نوينا تصويرها.

فمثلا: صورنا المشهد الأخير في تونس، في الصحراء، بحيرة مالحة جافة. المطر مقطوع. أرضية البحيرة يغطيها الملح المتيبس. وحين يسير الناس عليها تصوت بصوت غير معقول. الصحراء في العادة تبتلع الأصوات، وكأن الصوت بموت . لكن الصوت في حالتنا كان كأنه ينعكس من كريستالات الملح. كان معنا أربعون تونسيا بصفة مجاميع للتصوير، مصبوغون جميعا بلون أزرق يرتدون ملابس زرقاء. هكذا تخيلتهم أفراد قبيلة مفترضة. وفي أحد المشاهد طلبت من جميع النساء أن يغنين، أن يندبن طفلا قد مات. وأعطيتهن النوتة التي ينبغي غناؤها وإذا بأصواتهن رائعة. أصوات لينة ومرتعشة.

الآن، عندي مهندس صوت جديد، هو (غافل)، بولندي الأصل، كان يسجل الصوت في أوروبا، ويعيش الآن في (لوس أنجليس). إنه اختصاصي رائع، وهكذا فقد سجل أصوات هؤلاء العشرين من النساء اللاتي كن يغنين تلك النوتة الوحيدة بصوت خفيض خفيض، في «عازل الصوت الصحراوي - الملحي» لقد استخدمت هذا الصوت في نوتات الفيلم، صوت رائع.

مما يفرح القلب أنك تستطيع الآن أن تفكر بأقل من السابق في وظيفة الصوت السردية الصرف. في حين ينبغي أن تفكر كثيرا في وظائف الصوت الأخرى، الوظائف الفنية الخاصة. الموسيقى، الصوت - بالنسبة لي - أقوى وساطة أبدعتها الثقافة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجيب محفوظ قمة عالية في واقعنا الأدبي المعاصر ومشوار طويل في الفن والحياة، طوله بالسنوات ٩٠ عاما .. وطوله بالأعمال الفنية أكثر من خمسين عملا أدبيا بين رواية وقصة قصيرة ومسرحية.

أما البطل فهو رجل متوسط الطول نحيف جدا ويعاني من مرض السكري وضعف السمع والبصر .. ثم جاءت الطعنة الغادرة لتعصف بهدوء الشيخوخة والسكينة. هذا البطل هو روائي العربية الأول وصاحب «نوبلها» اليتيم.

محمد سيد بركة - مصر

قُدم له ٢٧ فيلما من ١٩ رواية

نجيب محفوظ.. بين الرواية والسينما

نجيب محفوظ رجل شديد التواضع، صاحب روح قوية لا تعرف الجزع الشديد ولا تعترف بالأفراح الصاخبة، ولكنها تعرف المواجهة الدافئة القوية لكل الأفراح والأحزان.

ولد نجيب محفوظ في حي الحسين يوم الحادي عشر من ديسمبر عام ١٩١١ ووصل به مجده الأدبي إلى جائزة نوبل يوم الخميس الثالث عشر من أكتوبر عام ١٩٨٨.

ولا تقل مكانة نجيب محفوظ في السينما عن مكانته في أدبنا المعاصر، بل لعل مكانته في السينما تفوقها أهمية من عدة نواح. فالمسألة الثقافية التي تفصل بين نجيب محفوظ وغيره من العاملين في حقل السينما تفوق بقدر ملحوظ المسافة بينه وبين غيره من الأدباء، والسينما منحت نجيب محفوظ قدرة على التأثير أوسع انتشارا مما يتيحه الأدب، ولن نجافي الحقيقة إذا زعمنا أن انتشار نجيب محفوظ عن طريق السينما رفع من انتشاره في مجال الأدب نفسه.

وعلى الرغم من غزارة المكتبة العربية بالكثير من الكتب التي تتناول العلاقة بين السينما والأدب - بوجه عام، كذلك صدور أكثر من كتاب يتناول روايات نجيب محفوظ في السينما فإن هذه الإصدارات لم تتضمن تحليلا للنص الأدبي والعمل السينمائي المأخوذ عنه بقدر ما تضمنت تحليلا لأحد الجوانب الدرامية، أو مقالات عن الفيلم السينمائي كعمل مستقل دون مقارنته بالنص الروائي الأصلي إلا في أضيق الحدود.

ومن ثم يأتي كتاب «عالم نجيب محفوظ السينمائي.. من الرواية إلى الفيلم» للدكتور وليد سيف والذي صدر في سلسلة "آفاق السينما" التي تصدرها الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة. والكتاب مأخوذ عن بحث المؤلف «تحويل النصوص الروائية إلى أفلام سينمائية - دراسة تطبيقية على روايات نجيب محفوظ في السينما المصرية» وهو البحث الذي تقدم به لنيل درجة الدكتوراه من قسم النقد بمعهد الدراسات الشرقية التابع لأكاديمية العلوم الروسية.

وكما يعلم الجميع أن نجيب محفوظ هو أشهر الروائيين العرب على الإطلاق وقد أصبحت أسماء أعماله وأبطاله لا تقل شهرة عنه، ونادرا ما نجد عربيا من المحيط إلى الخليج لا يعرف شخصية (سي السيد) بطل الثلاثية، أو لا يدرك المعنى المقصود من عبارة «اللص والكلاب» عنوان إحدى رواياته.

وقد حظيت أعمال نجيب محفوظ بالكثير من الدراسات النقدية والأكاديمية في الوطن العربي وأوروبا وأمريكا، ولكن كما قلنا آنفا إن الجانب الأعظم من جمهور نجيب محفوظ يتعرف على أعماله من خلال الأفلام المأخوذة عنها بالدرجة الأولى.

وقد تحولت معظم أعماله إلى السينما المصرية، كما توجهت السينما الأجنبية أيضا إلى أعماله، فأعدت السينما المكسيكية فيلمين عن روايته «زقاق المدق» و «بداية ونهاية».

إن عملية تحويل الرواية إلى السينما هي عملية معقدة تخضع لظروف وقواعد عدة، إن صانع الفيلم المأخوذ عن رواية عليه أن يكون قارئا وناقدا ومبدعا له رؤاه. واقتصر الكاتب على روايات نجيب محفوظ وليس قصصه القصيرة وأيضا على الأفلام فقط وليس المسلسلات أو الأعمال التلفزيونية على وجه العموم لأنه - كما يقول الكاتب:

تشكل الروايات الجانب الأهم في إبداعه وهي التي منحت نجيب محفوظ مكانته الخاصة وموقعه الريادي في الأدب العربي وهي التي عبر من خلالها عن قرن بأكمله في حياة الشعب المصري ومشكلاته السياسية والاجتماعية وهي التي عبر من خلالها محفوظ عن آرائه الفلسفية والروحية .. ولم يكن مصادفة أن تنوه الأكاديمية السويدية التي منحته جائزة نوبل إلى رواياته «زقاق المدق» و «الثلاثية» و «أولاد حارتنا».

غلاف الكتاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحت عنوان: «نظرة تاريخية» يحاول الكاتب الرجوع إلى بداية كتابة الرواية، ويرى أن السينما المصرية في معظم إنتاجها المبكر اعتمدت على أصول مسرحية لمسرحيات نجحت في مصر حيث إن معظم نجوم المسرح في ذلك الوقت كانوا هم نجوم السينما. ويرى أن السينما المصرية في الثلاثين عاما من عمرها لم تجد أمامها نصوصا أدبية مصرية تقدمها إلا في أضيق الحدود.

وقدمت السينما المصرية معظم روائع النتاج الأدبي الروائي المصري، ويعد نجيب محفوظ صاحب النصيب الأكبر - من حيث الكم - حيث قدمت السينما المصرية سبعة وعشرين فيلما عن تسع عشرة رواية له ويليه في الأهمية من هذه الناحية إحسان عبدالقدوس فيوسف السباعي فتوفيق الحكيم فعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم.

أما عن مراحل الرواية عند نجيب محفوظ وتناول السينما لها، فتناول الرواية الاجتماعية النقدية من عام ١٩٤٤ حتى عام ١٩٥٧ وتضم روايات «القاهرة الجديدة، وخان الخليلي، وزقاق المدق، وبداية ونهاية، وبين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية والسراب».

وقامت السينما المصرية بتقديم كل هذه الروايات بلا استثناء وهي تعكس محاولات نجيب محفوظ في تقديم رواية واقعية نقدية اجتماعية. أما في الفترة من عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٦٧، انتقل محفوظ بتأملاته الفلسفية بعد رواية «أولاد حارتنا» العامة المتعلقة بمصير البشرية جمعاء إلى البحث في فلسفة الوجود لأفراد بعينهم تحددت أوضاعهم الاجتماعية على نحو واضح في غمار صراعهم ضد مجتمع ألقى بهم خارج الحياة الاجتماعية العامة .. وتضم هذه المرحلة روايات «اللص والكلاب» و «السمان والخريف» و «الطريق» و «الشحاذ» و «ثرثرة فوق النيل» و «ميرامار».

ثم تأتي المرحلة الثالثة من عام ١٩٧٢ حتى الآن وهي مرحلة العودة إلى الواقعية على مستوى جديد: «الكرنك» و «المرايا» و «حضرة المحترم» ثم «عصر الحب» و «قلب الليل» ثم اختار الكاتب ثلاثة أعمال تناولها بالتحليل وهي «خان الخليلي» و «ميرامار» و «قلب الليل».

فكل رواية من هذه الروايات تمثل مرحلة من مراحل أدب نجيب محفوظ وتعبر عن قضية أساسية تأخذ مساحة كبيرة من فكره وأعماله، وكل فيلم يمثل مرحلة تاريخية وفنية سينمائيا، كما تمثل مراحل تطور وعي الجمهور واستيعابه لمفردات العمل السينمائي.

كما تمثل هذه الأفلام أعمالا مهمة لثلاثة مخرجين كبار، ومن أهم المخرجين الذين تناولوا أعمال نجيب محفوظ، كما أن كل فيلم منها أثار اهتمام النقاد وحقق قدرا من النجاح.

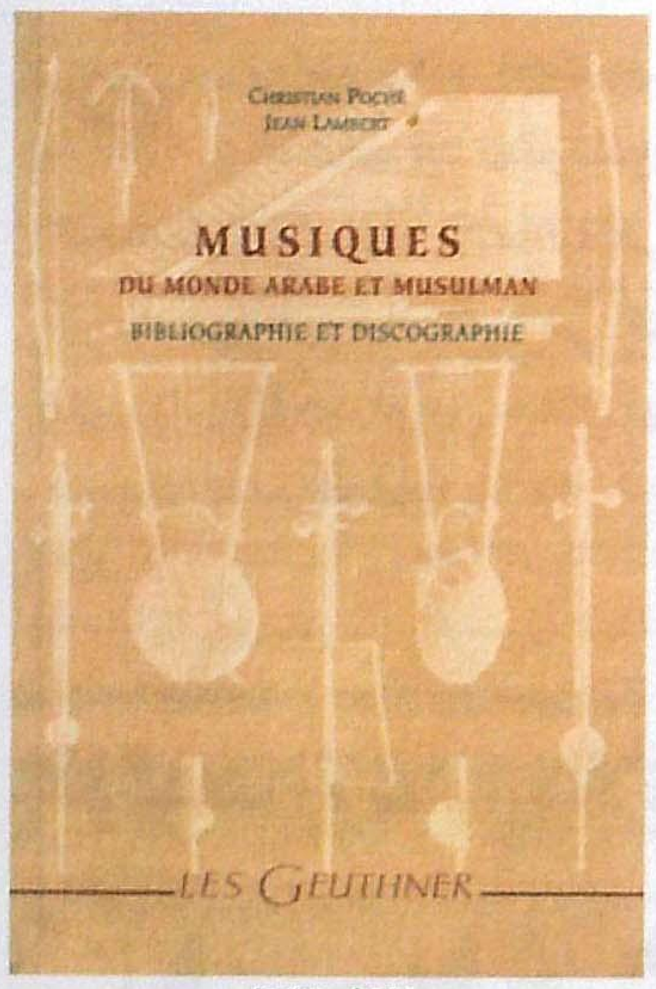
كما تناول بالدراسة المقارنة رواية «الطريق» والفيلمين المأخوذين عنها. ويرجع هذا إلى أهمية هذه الرواية بين أعمال نجيب محفوظ إلى جانب ما تتيحه دراسة عملين سينمائيين عن الرواية نفسها من فرصة إجراء مقارنة والنظر إلى العمل الروائي من أكثر من زاوية.

ويرى الكاتب في نهاية كتابه أن الأفلام جاءت أقل قيمة من الروايات نفسها من حيث البناء الفني وعمق المحتوى وقيمة الأبطال.

والكتاب جاء ليسد ثغرة في دراسة عملاق الأدب العربي المعاصر نجيب محفوظ ◆

لا يتردد الباحثان الفرنسيان كريستيان بوشيه وجان لامبير، في كتابهما المشترك «الموسيقى في العالمين العربي والإسلامي» الصادر عن دار «غوتنير» في باريس، في الاعتراف بأهمية العالمين العربي والإسلامي: ثقافيا وسياسيا وانسانيا، في تشكيل جزء مهم من وعي وفكر الأوروبيين.

باريس - فوزي الشلق



غلاف الكتاب

اختزل ٤٠ عاما من الدراسات

مكتبة موسيقية في كتاب

في السطور الأولى من مقدمة الكتاب يشير المؤلفان إلى اهتمام فرنسا بالثقافة العربية - الإسلامية، وإعطاء العلوم الإنسانية أهمية بالغة. ولم تحظ الموسيقى العربية بالاهتمام نفسه الذي حظيت به الفضاءات الثقافية والفكرية الأخرى. وبقيت في ظل الترجمات الفكرية والعلمية والأدبية، برغم تأثيرها الواسع في مساحة جغرافية وانسانية، تمتد من الجزيرة العربية في المشرق، مرورا بإيران وأفريقيا والمغرب العربي الكبير، وصولا إلى آسيا وبعض مناطق أوروبا في تركيا وبلغاريا والبلقان.

ويتجاوز تأثير الموسيقى العربية وحضورها، موسيقى شعوب العالم الإسلامي وأقلياته المتنوعة إلى أوروبا المسيحية نفسها. فبوصول زرياب إلى تونس، ومن ثم انتقاله إلى الأندلس التي كانت تشهد زهوها الفكري والأدبي والعلمي في القرنين السابع والثامن قبل الميلاد، عرفت الموسيقى العربية نقلة نوعية على الصعيدين التقني والتأليفي. فأسس زرياب المدرسة الخاصة بتعليم الموسيقى، وانتشر تلامذته في بلدان المغرب العربي، ثم اكتملت ثورته الموسيقية، بإضافته الوتر الخامس إلى العود، وبتأليفه المقطوعات الموسيقية الجديدة المعروفة بـ «النوتة»، وهي مقطوعات ترتكز إلى معطيات ثقافية عدة ومتنوعة بينها التراث وعلم التنجيم.

وجود زرياب في الأندلس، كان ثورة حقيقية في عالم الموسيقى، وآثار تلك الثورة حاضرة في إسبانيا وفي بلدان شمال أفريقيا، مما جعل تأثير الموسيقى العربية يمتد إلى أوروبا المسيحية ويرى المفكر الفرنسي دوفورك أن روما وباريس، لم تتمكنا في أي لحظة من لحظات زهو الحضارة العربية - الإسلامية في الأندلس، أن توازيا قرطبة التي كانت عاصمة أوروبا المسيحية علميا وفكريا وفنيا، فالتأثير العربي - الإسلامي في أوروبا المسيحية، يتجاوز ابن رشد، وابن خلدون وابن سينا، والرازي، وابن ميمون وابن عربي وآخرين، ليقسم مسار تاريخ العلوم والفلسفة، في أوروبا، إلى ما قبل الأندلس، وما بعد الأندلس التي سقطت سنة ١٤٩٢ ميلادية.

فرنسا، اليوم، باهتمامها بالموسيقى العربية، تحاول أن تستعيد ماضيها الذي كان قد بدأ منذ حوالى قرنين. فانتشار الموسيقى العربية في المسارح والنوادي والمعاهد الموسيقية وأقنية التلفزيون، إشارة إلى الشغف الفرنسي بالموسيقى العربية وبالأغنية الحديثة. ويعيش في فرنسا، حاليا، أكثر من مغن جزائري ومغربي (الشاب خالد، إيدر، فوديل، جمال علام، نسيمة)، فضلا عن بيوت الموسيقى العربية، ومكاتب التوزيع التابعة لشركات إنتاج الموسيقى العربية. وفي هذا المناخ، يصدر كتاب «الموسيقى في العالمين العربي والإسلامي»، ليكون مرجعا ثقافيا وأكاديميا للباحثين الفرنسيين والأوروبيين.

يؤكد المؤلفان الفرنسيان اللذان يتقنان اللغة العربية، في كتابهما، على أنهما أدرجا أسماء جميع الكتب والمؤلفات الصادرة باللغة الفرنسية، في السنوات الأربعين الأخيرة، معتبرين سنة ١٩٥٨، محطة تحول في فرنسا، تجاه الموسيقى العربية، ويشددان على أن المؤلفات المدرجة بعناوينها وأسماء مؤلفيها ودور النشر الصادرة عنها تظهر حضور الموسيقى العربية وغناها على الصعيدين الفرنسي والعالمي، وتشكل مرجعا للباحثين والدارسين وطلاب المعاهد الموسيقية.

ولكي يتمكن كريستيان بوشيه وجان لامبير من إنجاز كتابهما بموضوعية، عمدا إلى تقسيم جغرافية الموسيقى العربية والإسلامية على النحو التالي:

> بوصول زرياب إلى الأندلس عرفت الموسيقى العربية نقلة نوعية على الصعيدين التقني والتأليف الموسيقي، بتأسيسه مدرسة لتعليم الموسيقى، ثم اكتملت ثورته بإضافة الوتر الخامس إلى العود

١ - المشرق: وهو يشمل منطقة الجزيرة العربية ولبنان وسورية والأردن ومصر والسودان وفلسطين.

٢ - المغرب، وهو شمال أفريقيا: تونس، ليبيا، المغرب، الجزائر وموريتانيا.

٣ - تركيا.

٤ - إيران، كردستان، أذربيجان وأفغانستان.

٥ - آسيا الوسطى الإسلامية والصين.

٦ - باكستان ومنطقة شمالي الهند.

٧ - جنوب شرق آسيا الإسلامية: بروناي، أندونيسيا وماليزيا.

٨ - أفريقيا الإسلامية: أفريقيا الغربية، الكاميرون، تشاد، ومنطقة المحيط الهندي الإسلامية.

٩ - أوروبا الإسلامية: ألبانيا، البوسنة، كوسوفو، مقدونيا والمناطق الإسلامية من رومانيا.

ويتفاوت عدد الصفحات من فصل إلى آخر، وفق الإنتاج الثقافي المرجعي والإنتاج الموسيقي أيضا. ففي حين يحتل البحث والكلام عن الموسيقى في المشرق العربي ستا وسبعين صفحة، يصل البحث والكلام عن المغرب العربي إلى ست وستين صفحة. وعن الباكستان وشمال الهند إلى ست وعشرين صفحة.

ويعلل الباحثان الفرنسيان أسباب ترتيب جغرافية الموسيقى العربية، تبعا لما أشرنا إليه، بالمعنى الحضاري والثقافي. فالإسلام، كما يقولان، ليس دينا فحسب، إنما هو ثقافة وحضارة مستمرتان، عبر الموسيقى والمناحي الثقافية والفكرية والعلمية والاجتماعية والعمرانية. وفي هذه الفضاءات الإنسانية يتلاقى المسلمون ويتحاورون. فالتلاقح الثقافي ظاهرة يتميز المسلمون بها. وهي تعبر عن انفتاح عالمي، لم يسبق أن عرفته الإنسانية، بمعاييره الحقيقية، كما عرفته في ظلال الدين الإسلامي.

وكتاب «الموسيقى في العالمين العربي والإسلامي»، بما يحتويه من مراجع وعناوين كتب ودراسات عن الموسيقى العربية، هو الأول من نوعه في فرنسا. فمن المشرق العربي، يشير المؤلفان إلى ثلاثين مرجعا وأربعين عملا جامعيا، وإلى حوالى مئة وعشرة أعمال موسيقية، في حين يذكران عن الموسيقى في شمال أفريقيا عناوين أربعين كتابا وحوالى ستين عملا جامعيا وحوالى مئة وأربعين عملا موسيقيا. وفي العالم الإسلامي يذكر المؤلفان أكثر من أربعمئة مقال وحوالى ستين كتابا وثلاثين دراسة جامعية وعناوين لمئتين وأربعين عملا موسيقيا.

والأرقام الواردة تكشف عن حجم المشكلات التي واجهاها لإنجاز الكتاب، وربما عدد السنوات التي أمضياها في البحث والتنقيب، لإخراج هذا الكتاب إلى الضوء ووضعه بين أيدي الدارسين. وهو في النهاية مكتبة في كتاب. وقد صدر في الوقت الذي عادت فيه فرنسا إلى الاهتمام بالموسيقى العربية والشغف بها وبإيقاعاتها وكلماتها وآلاتها الفريدة ◆

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك				نوع الاشتراك	
	☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان		■ دولة الكويت: أفراد : ٨ د.ك مؤسسات : ١٢ د.ك	■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	■ خارج الوطن العربي أفراد : ٣٦ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ أفراد ☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -
ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف : ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

يطلعنا الباحث عوض سعود عوض في هذا المؤلف الجامع لصنوف التعبيرات الفولكلورية الفلسطينية على ملامح الشخصية الفلسطينية الحقيقية بأبعادها الثقافية في بناها الاجتماعي ونسيجها الفكري فيرسمها بالدرس ويلونها بالخبرة الذاتية في أكثر من موقف من مواقف الحياة عبر حياة الإنسان من المهد إلى اللحد أو من خلال دورة الأيام السنوية، فعبر بذلك عن الصورة الحية لوجه الحياة الفلسطينية.

سهام عبدالله - سورية

تؤكدها الأغاني والأشعار والأمثال

ملامح الشخصية الفلسطينية

غلاف الكتاب

ليس هذا المؤلف الذي نقدم له مجرد سرد لصور الحياة الفلسطينية في شتى وجوهها فحسب بل تحليل لأعماق الذات وخصوصياتها عبر الزمان والمكان والإنسان. ويقينا إنه يُرسي لبنة في بنية الدراسات الهادفة للوقوف دون انتحال هذا التراث الثقافي من قبل الصهيونية من جهة وتبيان عناصر الخير والقوة في الشخصية الذاتية من جهة أخرى وذلك هدف كل الدراسات الإنثروبولوجية في العالم.

الرمزية في الأساطير والتعبير بالفولكلور الأولى تقف خلف حكاية هادفة والثانية يعبر فيها الإنسان عن أفكاره بما يبدعه من أغان وأشعار وموسيقى وألحان وما يصيغه من حكايات وأمثال وألعاب وأثواب الفولكلور يشمل المعارف والفنون والأشغال اليدوية والمأثورات الشعبية من ممارسات وعادات وتقاليد ومعتقدات منقولة عن الأجيال السابقة وهو تعبير حي عن مسيرة الشعب الحضارية.

المثل الشعبي

المثل لغة نثرية تقترب من الشاعرية ووعاء يحوي مواعظ الأجداد وحكمهم بما تتناسب مع العادات والتقاليد، وقد يأتي بلغة عادية مفهومة وأحيانا يحتاج إلى الشرح والتوضيح محتويا أحيانا التوافق اللفظي بين بعض االكلمات «كالسجع» مثل: «فالج لا تعالج» «الفاضي بيعمل قاضي» وكذلك الوزن والموسيقى وتوافق النهايات لما لذلك من تأثير في السامع يساعده على حفظ المثل وانتشاره، فمعظم الأمثال المتداولة يتوافر فيها ذلك

((من حب عيد عبده، ومن حب حجر نقله))

(جوزت بنتي لارتاح من بلاها أجتني وأربعة من وراها)

(اللي ما بيشقى ما يبقى)

الأغنية الشعبية

ما بين الحياة والحياة، كما بين الساقية والزرع، فالأغنية دعوة للحياة ومشاركة للفرح، مع الأغنية كل شيء جميل، الذكريات، الوطن، الصبايا، الخصب... لا شيء يوقظ الحياة والحب أكثر من حنجرة امرأة تصدح متدثرة بالمزمار.

في الأفراح

(أخذ البعل بيده كأسا كبيرة وبالأخرى رفع دنا)

ثم قام فتى وسيم يغني ويهرج، غنى لحنا جميلا بيده بصوت رخم من أغاني الطهور:

بالله يا مزين
وبالله عليك
وسن مواسك
وقف إيدك
لو ضحك حبي
لأخلع عليك
لو عيط حبي
بدعي عليك

وإذا شئنا تلمس الحياة الرعوية والزراعية في نوع الغناء والقصائد فعلينا بالهجيني إذ إن هناك قصائد تعبر عن روح البداوة وأغاني مؤلفة من أربعة أشطر ، يلاحظ اتفاق نهاية شطر البيت الأول والقافية مع البيت الثاني وهذا (الهجيني) أقرب إلى حياة الاستقرار من القصائد التي تلحن على الربابة مثال:

بليتني بالهوى واجفيت
ريتك بعميرك تلقاها
شرحتني يا خريب البيت
والناس كثرت حجاياها

الغناء الشعبي

إن كل عمل قائم على الابتكار والتحديث والتجديد ليصل العمل إلى ذروة الإبداع، والشخصية الفلسطينية تتجلى في الأناشيد وتظهر فيها سمات الفلسطينيين وتطبعهم بطابع خاص بهم، ومن الأغاني:

ياميمتي منو بنى بيته خشب
واتهدت الجمال من نقل الحطب

وفي الأعراس تؤدى الرقصات إذ ترافق كل رقصة أغنية معينة أو أكثر وتغنى مختلف الأغاني في الدبكات وفي زفة العريس ومراحل العرس المختلفة بداية من التعليلة وذبح الذبائح حتى نهاية المساء.

المرأة في الأغنية الشعبية

نلمس في هذا الجانب صورة الشكوى وعذابات المرأة نتيجة واقعها الاجتماعي، وهي مطالبة بالإنجاب، ويفضلون الذكور على الإناث، فالصبي يملأ حياة الأسرة فرحا فتسر المرأة بذلك على عكس إذا كان المولود أنثى فإنها تتحسر على حظها وحالها لأن قيمتها داخل بيتها تنخفض وتتأثر بجنس المولود.

لما بشروني بالصبي قوي قلبي وابتهج
قدموا لهم خروف وقالوا كلي يا أم الولد
ولما بشروني بالبنت انكسر قلبي
أعطوني بيض بقشره وقالوا كلي يا بعدي

كما تصف الأغنية الشعبية جمال الفتاة لأنه عنصر مهم في شخصيتها ويساهم في خطبتها المبكرة، ورفع قيمة مهرها، فارتفاعه يعني أنها جميلة جدا لأن المهر عادة مرتبط بالجمال وبالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، فالأغنية تصف جمال المرأة من طرف خفي لأن الخطيب دفع كل ما يملك من أوراق نقدية مهرا لها.

الرقص الشعبي

الرقص الشعبي جماعي وهو مجموعة من حركات قام بها الإنسان لاتقاء الشر أو لالتماس الخير، كانت عفوية ثم صارت لها قواعدها وأصولها، ارتبط بالاحتفالات والأفراح والأعياد، هذه الاحتفالات المرتبطة بالخصب هي الممارسة العلمية لاستمرار الخلق والعطاء لإبقاء الوجه المضيء في الحياة لأنه يعني الحركة واللعب كما في: قومي العبي يا سارة يا علية العطارة أو

قومي العبي يا رية يا خدك نجمة ثريا

فالرقص واكب حياة الإنسان وهو تعبير عن حاجة اجتماعية اقتصادية ثقافية، تعبير عن الحب والحرب وحاجة طبيعية لا يستغني عنها الإنسان، إن الشخصية الفلسطينية تظهر في إصرار الرقص الشعبي على تمثيل الحياة وبقائها والدفاع عنها.

الحكاية الشعبية

الحكاية لغة دارجة ومحدثة بارعة وفتية وفتيات يشنفون آذانهم يقتربون أكثر من الرواية، تتناول أول فنجان من القهوة ثم الثاني تهزه وتمسح الصغار بنظرة عجلى، تبتسم وتحكي لكل واحد وواحدة تطلعاتها، ثم تطلب من الحضور أن يصلوا على النبي، عندها ينظر الصغار بعضهم إلى وجوه بعض وإلى وجه الرواية مبتدئة بعبارات مثل:

كان يا ما كان في قديم الزمان
قال الله وقال الخير راح الشر وإجا الخير

وتنتهي الحكاية ببعض التعابير مثل:

هاي خريفتي طار عجاجها وراحت على البلقا تلم نعاجها
طار الطير الله يمسيكم بالخير

وهكذا تجولنا في حدائق التراث الفلسطيني لمؤلفه الأستاذ عوض سعود عوض، وحسبنا أننا نعرض على القارئ العربي بعض الصفحات المنيرة في بلد عربي مجاهد يسعى إلى نيل استقلاله ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :
- دولة الكويت — نصف دينار كويتي
- جميع الدول العربية — دولار أمريكي
- خارج الوطن العربي — دولاران أمريكيان

الاشتراكات :
- دولة الكويت — أفراد : ٨ د.ك — مؤسسات : ١٢ د.ك
- جميع الدول العربية — أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
- خارج الوطن العربي — أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا — مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تشكل حلقة وصل طيبة بهم، فهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم، ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا. من طرفها (الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

أسرة جريدة الفنون

اعتذار

كم كانت صدمتي كبيرة من خلال اطلاعي على المقال المنشور في العدد العاشر من مجلتنا الغراء (جريدة الفنون) في زاوية (كتب الفنون) الصفحة (٥٩) لكاتب اسمه (عبدالحميد غزي بن حسن - سورية) يحمل عنوان (مأساة القدس في ذاكرة فناني الكاريكاتير العرب). لأن الكاتب على ما يبدو لم يعرف أو يقرأ أو يسمع بما سمي في العالم العربي عموماً وسورية خصوصا عن قوانين ومراسيم حماية حقوق الملكية الفكرية للكتاب والمبدعين العرب، هذا من ناحية وأن الاستسهال في سرقة حقوق الآخرين في سياق استنساخي وفي ميادين عرض أو قراءة الكتب هي التي جعلتني أحسم أمري بعدم الكتابة في صحفنا المحلية باعتبارها واحة مفتوحة لسرقة الأخر دون خجل ولا حد أدنى من المسؤولية الأخلاقية والأدبية، من ناحية ثانية. والأهم من ذلك أنه سبق أن سرقت مقالاتي النقدية التحليلية في الميدان الأكاديمي والتخصصي الذي أنتمي إليه دراسة أكاديمية عليا وممارسة عملية في إنتاج اللوحة الفنية والعمل النقدي وكتبي العديدة في هذا السياق تجعلني أمتعض مما تتيحه منابر الصحافة بحسن نية أو سوء تقدير من وجود بعض الكتبة من أنصاف الأميين والمحترفين في سرقة جهود وتعب الآخرين كنوع من الفطنة والذكاء والشطارة. لقد دفعتني السرقة المكشوفة للنصوص والأساليب الكتابية اللصيقة باسمي المدرجة في المقال المشار إليه سابقاً للكتابة إليكم وتحذيركم من أمثال هؤلاء إذ سبق لي أن كتبت المقال المدرج أدناه والمرفق في طي الرسالة في نهاية العام (٢٠٠٠) وأدرج في صحيفة البعث عبر صفحة الثقافة في الشهر الرابع من أبريل ٢٠٠١. ومن سوء الطالع أنني أحتفظ بأرشيف لكل مقالاتي المنشورة. لكن لم يخطر في بالي أبدا أن تسرق النصوص المتعلقة بقراءة أو عرض الكتب. راجيا التكرم بالاطلاع وإجراء ما ترونه مناسبا، حفاظا على حرية الملكيات الفردية من الطفيليين، وهم كثر في زماننا. متمنيا ديمومة التواصل. ودمتم ذخراً للثقافة العربية الفاعلة.

عبدالله أبوراشد - دمشق

المحرر:

نعترف لك نحن أيضا أن صدمتنا كانت كبيرة، لأننا كنا نظن أن من يمسك قلمه ليكتب في «الفنون» يمتلك الحد الأدنى من الأمانة المهنية والأخلاقية، وتعرف أنه من الصعب التأكد من ذلك الأمر قبل النشر خصوصا إذا كان الأمر يتعلق بأسماء غير معروفة أردنا أن نفسح لها المجال للمشاركة معنا لأن المقالات تأتينا من أرجاء الوطن العربي كافة، ونحن نفترض أن أمانة الكلمة مسؤولية كاتبها، مع الرجاء بقبول اعتذارنا.

سحر مرقدة.. ومعارك الحرية!

في رسالة بعنوان «أيام عمان المسرحية .. معارك الحرية من الخاسر؟» تناولت المخرجة «سحر مرقدة» مقالا للزميل جعفر أحمد العقيلي، كنا قد نشرناه بالعدد السابع حول «مهرجان أيام عمان المسرحية»، وقد رأت المخرجة - الكاتبة - أن مقال العقيلي هاجم بلا موضوعية مهرجان عمان، وبالتالي هاجم إدارته الممثلة في فرقة «فوانيس» المسرحية.

والغريب في الرسالة أنها انطلقت من هذه الفرضية - فرضية أن العقيلي يهاجم المهرجان - وبنت عليها نتائج رأت أنها تستحق الرد. وجاء ردها - للأسف - يكيل اتهامات للكاتب باعتباره يقف في صف من يعارضون المهرجان ويساهمون في الدفع إلى إيقافه. والفرضية التي انطلقت منها المخرجة، فرضية خاطئة تماما وصلت بها - بالضرورة إلى نتائج خاطئة. فالمقال - على عكس ما تصورت يدافع عن المهرجان ويطالب باستمراره بل وينفي عنه تهمة «التطبيع» التي حاول البعض إلصاقها به. وهنا لا بد أن نستعير بعضا من سطور المقال والتي تشير بوضوح إلى تضامن كاتبه مع المهرجان. فهو يقول - مثلا - : «ومهما اختلفت الآراء في مهرجان «أيام عمان المسرحية» الذي تقيمه فرقة الفوانيس والورشة المسرحية (مصر) فلا يختلف اثنان على أهميته من حيث إنه فرصة للقاء وتبادل الخبرات والتجارب والاطلاع على إبداعات الآخر، الذي كنا إلى زمن نخشى التعامل معه أو التواصل معه، متذرعين بحجج واهية»!.

وفي سياق آخر يقول: «أود أن أشير إلى مسألة مهمة، وهي أن القضايا الوطنية العربية والإسلامية حازت نصيبا وافرا من بين القضايا الأخرى في عروض المهرجان هذا العام، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على عدم موضوعية الهجوم على «الفوانيس»، فكيف أوفق بين الادعاء أنه مهرجان (تطبيعي) وأنه يتلقى دعما مشبوها من جهة، وبين أنه يستقدم عروضا ترفض التطبيع وتدين الصهيونية وتفضح مجازرها البشعة وتتبنى قضايانا المصيرية من جهة أخرى؟».

الاستشهادات كثيرة إذا أردنا، لكن المساحة هنا لا تكفي لإعادة نشر المقال كاملا. لكننا فقط أردنا أن نشير إلى خطأ القراءة التي اعتمدتها الكاتبة والتي ندعوها - بكل الحب - إلى إعادة قراءة المقال مرة أخرى.

هذه واحدة، أما الأخرى فتخص اتهام وجهته الرسالة للكاتب بأنه كتب عن عرضين لم يشاهدهما وهما: «أغنية القمر» و «البحث عن المركز المفقود»، واعتمدت في ذلك على تعليق منشور أسفل صورة عرض «أغنية القمر» على أنه عرض «البحث عن المركز..».

وهنا أيضا نقول إن هذا الخطأ - خطأ نشر تعليق صورة أسفل صورة أخرى - ليس خطأ الكاتب في الحقيقة، ولكنه خطؤنا نحن في الجريدة والذي نعتذر عنه بشدة، أولا لكاتب المقال الزميل العقيلي، وثانيا لجمهور القراء ومنهم السيدة سحر مرقدة، التي نشكرها جزيل الشكر على متابعتنا ونسألها الاستمرار في ذلك.

الفنون على الإنترنت

أظنكم تقدرون أن مجلتكم هي واحدة من عدد أقل من القليل من المطبوعات التي تصدر باللغة العربية، التي تتخصص في مواضيع الفن، والتي ينبغي أن تسد فراغا مرعبا في حاجات القارئ العربي إلى المعرفة في مجال الفنون، التي ينظر إليها الرسميون العرب نظرة استخفاف لا يفسرها سوى الجهل بأهمية الفن في حياة الإنسان الفرد وحياة الأمة، لذا أظنكم ستتفقون معي على أن إيصال هذه المطبوعة إلى متلقيها لا يقل أهمية عن إبداعها. لكن ما يُبذل من جهد في توصيلها، يبدو لي أقل بكثير مما يليق بها، ذلك أني لا أجد في الإنترنت سوى عناوين العدد العاشر، في حين يحتاج متابع المجلة إلى أرشيف الأعداد السابقة، ليجد فيه أهم المواضيع التي تحتويها. فمجلتكم -كما يبدو- ليست مشروعا اقتصاديا يهدف إلى الربح، ذلك أن الثقافة العربية - الآن- لا تطعم أحدا. أرجو أن تعلموا أن ما دفعني إلى الكتابة هو ما دفعكم إلى إصدار هذه المجلة.

وفي الختام أتمنى لكم التوفيق في خدمة الثقافة العربية.

عبدالهادي الراوي

المحرر:

الموقع الذي بين يديكم هو الموقع العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب حيث يُعرض فيه عموم نشاطات وإصدارات المجلس، متضمنا «جريدة الفنون»، حيث الإطلالة على بعض أهم مواضيعها، بالإضافة إلى كلمتي السيد رئيس التحرير والسيد مدير التحرير. ونحن إذ نشكر لكم اهتمامكم فإننا نتمنى أن يتم في القريب العاجل تخصيص موقع إلكتروني لكل إصدار من إصدارات المجلس على حدة، بحيث يمكن للقارئ الاطلاع على صفحات الجريدة أو الإصدار كاملة، حيث كان وفي أي وقت.

ملاحظات

من خلال الاطلاع على الأعداد السابقة وبعد مرور أكثر من عام على صدور «الفنون» لاحظنا ما يلي:

١- الغلاف رقيق سمك الورقة نفسه، يفضل أن يكون أسمك، فقد يتأذى من خلال الاستخدام والاستعمال المتكرر لهذه الجريدة الفنية.

٢- تخصيص زاوية معينة تختص بموضوع النقد لأي عمل فني سواء أكان قديما أم حديثا مثل لوحة تشكيلية أو عمل خزفي.

٣- من خلال إصدارات المجلة لم نلاحظ التطرق إلى موضوعات متخصصة عن الخزف كفن من خلال ذكر خزافين معاصرين مع طرح صور لأعمالهم في كل عدد جديد مقارنة مع اللوحة التشكيلية والموسيقى.

٤- استضافة طلاب فنون متخرجين في تخصصات عدة (طلاب جامعة) حيث يكون في أعمال تخرجهم أفكار فنية جميلة يمكن إلقاء الضوء عليها مع التنويه أنه يمكن لقاؤهم من خلال كلية الفنون في الجامعات الحكومية والخاصة على مستوى الوطن العربي. هذه نقطة مهمة جدا في رأينا لأنها دعم للطالب وإثبات لجدارته وصقل شخصيته وخصوصا من جريدتكم الرائدة.

رانية الصخري - ندى سواركة

المحرر

نشكركما على تواصلكما معنا واقتراحاتكما في طور البحث ◆

كلمة التحرير

ربما كان اللقاء والتعارف والتواصل الشخصي، من أهم النتائج التي يتمخض عنها أي نشاط أو اجتماع أو مؤتمر ثقافي عربي... لقد احتضنت الكويت خلال الشهر الفائت مجموعة من الأنشطة الثقافية والفنية، يأتي مهرجان القرين الثقافي الثامن على رأسها، وكذلك معرض الكويت السادس والعشرون للكتاب. ولقد خلقت المناسبتان لقاءً حميميا مع عدد كبير من الأحبة والأصدقاء، الذين يصعب اللقاء بهم والاستزادة بمجالستهم الرائعة لولا مثل هذه الفرص المبهجة للقلب!

ما يدور في قاعات الندوات والمحاضرات، من قراءة بحوث وتعقيبات ومداخلات أمر يمكن اختصاره من خلال الاطلاع على الأبحاث والتعقيبات، وربما كانت المداخلات وحدها تشكّل فرصة جيدة للوقوف على مختلف الآراء والتوجهات، خصوصا إذا جاءت صريحة وجريئة وموضوعية، لولا عنصر الوقت الذي بات يصلت سيفه البتار على رقاب المتداخلين، لا يسمح لهم إلا بدقائق معدودة. وربما لهذا السبب بات ضروريا إيجاد آلية جديدة لإدارة هكذا ندوات أو حلقات نقاش!

بقدر ما أفرحتني الملاحظات الرقيقة التي قيلت في جريدة «الفنون»، آلمني السؤال عن سبب عدم وصولها وتوزيعها لكل من الجارة الشقيقة المملكة العربية السعودية، وكذا تونس الخضراء. ولأن السؤال ذاته تكرر مرارا، ولأن الإجابة عنه تشكّل جزءا من الهم الثقافي العربي، فإنني أقول إن جريدة «الفنون» هي أحد إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وهي بذلك تقف إلى جانب إخوتها: عالم المعرفة، وعالم الفكر، والثقافة العالمية، وإبداعات عالمية، وربما كان هذا كافيا لإعطاء صورة عن الماهية والمعالم التي يجب أن يكون عليها روح وشكل جريدة «الفنون».

الفنون العربية والفنان العربي هما الأساس الذي جاءت من أجله جريدة «الفنون». وإذا كان الفنان العربي وأعماله الفنية هما وجها أول لعملة، فإن القارئ والمتابع العربي هو الوجه الثاني للعملة ذاتها، فأي من هموم الفنان وأحلامه وطموحاته إن لم تصل إلى جمهوره فإنها ستبقى حبيسة صدره وعالمه الذاتي، لذا أطلق المجلس الوطني جريدة «الفنون» لتكون جسرا بين هذا وذاك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصلت جريدة «الفنون» لعموم القراء العرب منذ صدورها في مطلع العام المنصرم، مع بدء احتفالات الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١، وكنا ولم نزل حريصين على توصيلها إلى القارئ العربي أينما كان، بما في ذلك القارئ العربي المغترب في أوروبا أو أمريكا. ومن هذا المنطلق فقد سعينا سعيا حثيثا لتوصيل «الفنون» لقرائنا الأفاضل في الشقيقة المملكة العربية السعودية، وكذا تونس، لعلمنا بوجود قارئ متابع وحريص. ولكن، ولأسباب تخص النشر ربما، أو إدارات الثقافة والنشر في الدولتين، لم يكتب لنا النجاح، حتى صدور العدد الموجود بين أياديكم، وها نحن، من هنا، نناشد الإخوة المسؤولين في البلدين الشقيقين، إجازة وتسهيل مهمة دخول جريدة «الفنون» إلى أسواق المملكة وكذلك تونس. علماً بأننا على استعداد لتزويد المسؤولين بجميع أعداد الجريدة السابقة، وذلك للوقوف على طبيعة المواضيع التي تنشرها الجريدة، والسمات الإخراجية لها.

إن التواصل الثقافي الفني بين مختلف الشعوب العربية بات يشكل في رأينا المدماك الأهم الباقي لمشروع الوحدة العربية. خصوصا أننا نعيش عصر العولمة، وعالم شبكة الإنترنت، اللذين يصعب معهما الوقوف في وجه أي معلومة أو صورة أو كتاب. إننا نعلم جيدا أن جريدة مثل «الفنون» قادرة على أن تلمّ حولها أصدقاء جدا يجمعهم الهم المشترك بمتابعة فنون راقية ومبدعة وجديدة ومتجددة، وبعيدة كل البعد عن التسطيح أو الإسفاف، وأن في ذلك مكسبا لنا جميعا.

من منبر جريدة الفنون، نتمنى أن نكون قد أجبنا عن التساؤل ولو بما يؤلم نفوسنا، ومن هذا المنبر نتقدم مجددا بطلب ورجاء إلى الإخوة المسؤولين في كل من الشقيقتين المملكة العربية السعودية وتونس للسماح لجريدة «الفنون» بالوصول إلى قارئها العربي على أراضيهما العربية الحبيبة!

طالب الرفاعي

جريدة الفنون

رسم و قصيدة

فواز الدويش و جنة القريني

لوحة الانتظار

بُنيَّ الشوقُ يسرقني
منَ الأيامِ والساعاتِ
منْ نفسي
أَطيرُ لأبعدِ الآمادِ
أدخلُ شرفةَ الشمسِ
وأعبرُ أبحرَ الغيماتِ
أصرخُ في ضميرِ الصمتِ:
بُنيَّ هُنا؟
أما شفتوه؟
أجيبوني...

* * *

بُنيَّ، مُنايَ
أينَ تكونُ؟
تسمعُني؟
تُحسُّ بنبضيَ الحرّانِ يلسعُني؟
تُحسُّ بعبرةٍ صماءَ تخنقني؟
بُنيَّ، هَرِمتُ مِن شوقي *
فَعُدْ، قد هدَّني قلقي

* * *

عسى اللهُ القديرُ يَهُدُّ مَنْ أَسَرَكْ
ويُنزِلُ مِن سَماهُ صواعقَ الغضَبِ
على مَنْ شَحَّطَ الأكبادَ والمُقلا
رفاقُكَ أخبروني كم هَزُلتَ
وكم شربتَ أساكَ مصطبرا
وما بيدي سوى الصبرِ
وما بيدي سوى هذا الدعاءِ المرِّ
ما بيدي سوى القرآنِ والذكْرِ...

* * *

أراكَ معي تُمازحني
تُسمِّيني باسمي دونَ تكليفِ
وتنزعُ «ملفعَ» الأيامِ
عن رأسي...
تقولُ: دعيكِ مِن هذا
فَشَعرُكِ هكذا أجملُ
ووجهُكِ هكذا أجملُ
أراكَ تمدُّ قامتَكَ المديدةَ
نافخاً صدرَكَ
تقولُ: لقد غدوتُ الآنَ أطولَ منكِ
أينَ تُراكَ
قلبي يرتمي مِزَقاً
بغرفتكَ التي تدعوكَ
ليلَ نهارَ

* * *

إلى هذا السريرِ الفارغِ الأسيانِ
كتابٌ كُنتَ تقرؤه
أوراقٌ بها شيءٌ مِنَ البوحِ
وعودٌ كنتَ تُنطقهُ
إلى «فيروز» تعشقُ صوتَها النديان
بنيَّ تعالَ
قلبي لم يَعُدْ يقوى على التذكارِ
صورةُ جدِّكَ الغالي معلقةٌ
تخاطبُني بها عيناه
«يعودُ لكِ بإذنِ الله»

* * *

أقولُ: متى؟
فتخنقُ عبرتي الأنفاسَ
حبيبي عُدْ
فما بي قدرةٌ بعدُ على الصبرِ
حبيبي، عمريَ الغالي
«بَعدَ عمري»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com